

**Le immagini e le parole dell'identità etnica
nell'opera di Sergio Atzeni
Un'analisi antropologica e linguistica**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Michela Cantello

aus

Iglesias (Italien)

Bonn 2018

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Daniela Pirazzini

(Vorsitzende)

Prof. Dr. Paul Geyer

(Betreuer und Gutachter)

Prof. Davide Luglio

(Gutachter)

Prof. Adele Dei

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 23. November 2015

Indice

Introduzione.....	4
Capitolo I: Per una definizione di identità.....	13
1.1. Un problema multidisciplinare.....	15
1.2. Il panorama ideologico contemporaneo: la crisi delle identità.....	18
1.3. L'invenzione identitaria.....	20
1.3.1. Riconoscimento o identificazione	23
1.4. Le dinamiche identitarie.....	25
1.4.1. Identità e alterità.....	25
1.4.2. La costruzione narrativa.....	28
1.4.3. La memoria culturale.....	31
Capitolo II: L'identità etnica.....	37
2.1. L' <i>ethnos</i> nella storia.....	39
2.2. La finzione etnica.....	43
2.2.1. La produzione dell'etnia: sguardo interno ed esterno.....	45
2.3. La configurazione etnica.....	47
2.3.1. Gli elementi costitutivi dell' <i>ethnos</i>	50
2.4. La trasfigurazione simbolica	55
Capitolo III: L'<i>ethnos</i> nei romanzi di Sergio Atzeni.....	59
3.1. Il cantore dell'identità.....	61
3.1.1. Il percorso di scrittura.....	63
3.1.2. La formazione: contesto storico-politico.....	69
3.1.3. I romanzi.....	75
3.1.3.1. <i>Apologo del giudice bandito</i>	75
3.1.3.2. <i>Il figlio di Bakunin</i>	78
3.1.3.3. <i>Il quinto passo è l'addio</i>	82

3.1.3.4. <i>Passavamo sulla terra leggeri</i>	85
3.1.3.5. <i>Bellas Mariposas</i>	88
3.2. Il paesaggio letterario.....	92
3.2.1. L'isola del mito.....	95
3.2.1.1. Simbiosi uomo-natura.....	97
3.2.1.2. Luoghi sacri.....	101
3.2.1.3. Eden perduto.....	106
3.2.2. La nascita delle città.....	108
3.2.2.1. Karale e Arbaré.....	110
3.2.3. La Cagliari letteraria	113
3.2.3.1. La città murata	116
3.2.3.2. Il meridione isolano	123
3.2.3.3. La città bianca.....	125
3.2.3.4. Le periferie urbane.....	131
3.2.4. Il paesaggio marino.....	136
3.3. <i>Ethos</i> e narrativa	140
3.3.1. I giudicati.....	140
3.3.2. I banditi.....	144
3.3.3. La virtù della <i>balentia</i>	149
3.3.4. Il codice della vendetta.....	153
3.3.5. La rappresentazione della donna.....	156
3.4. Storia e romanzo.....	162
3.4.1. L'epica contemporanea.....	165
3.4.1.1. Invenzione e demitizzazione della storia.....	168
3.4.1.2. Falsi e falsificazioni.....	173
3.4.1.2. I custodi dell'identità.....	175
3.4.2. Il medioevo prolungato.....	177
3.4.3. Ai margini del Novecento.....	181
3.4.3.1. Memoria e verità.....	183
3.4.5. La fine della storia	185
3.5. Genealogie letterarie.....	189

3.5.1. I Gunale.....	189
3.5.2. Altre genealogie.....	193
3.6. Il confronto con l'alterità.....	196
3.6.1. I popoli del mare.....	196
3.6.2. I <i>conquistadores</i> , i lupi e le pecore.....	202
3.6.2.1. La partita a scacchi e l'ultimo duello.....	206
3.6.3. Nuove forme di alterità	207
3.6.4. Il viaggio verso la diversità.....	210
3.6.5. L'alterità globale.....	212
3.6.6. «Scoprire l'altro nelle storie che racconta».....	214
 Capitolo IV: Lingua e identità.....	217
4.1. Questioni di stile.....	219
4.1.1. Poetica del frammento.....	219
4.1.2. Stile cinematografico.....	221
4.1.3. <i>Stilmischung</i>	223
4.2. Il plurilinguismo.....	227
4.2.1. Presupposti teorici.....	227
4.2.2. Analisi dei testi.....	231
4.2.3. «L'uso matto del dizionario».....	247
4.3. L'oralità letteraria.....	248
 Conclusioni.....	255
 Bibliografia.....	259

Introduzione

È noto come la storia italiana coincida in gran parte con la storia letteraria nazionale, sviluppata attraverso un percorso che si potrebbe definire “identitario”. Sovrapponendosi a questioni di ordine ideologico e politico la letteratura è stata infatti uno strumento che ha consentito l'unificazione di un Paese a identità plurale, storicamente frammentato in aree geografiche contraddistinte da tradizioni e lingue non unitarie. L'identità italiana non costituisce infatti un complesso uniforme ma «un insieme di insiemi»¹, una costellazione di elementi ed esperienze diverse, segnate da pluralità ed eterogeneità. Il fatto che esistano «tante Italie» è – secondo lo storico Ernesto Galli della Loggia – «uno dei tratti essenziali dell'identità italiana»².

Sebbene il canone letterario nazionale (per ragioni unitario-ideologiche fin troppo comprensibili) abbia privilegiato un criterio *ad excludendum*, relegando in una posizione marginale la letteratura a carattere regionale e dialettale, negli ultimi decenni tale tendenza sembra essersi invertita. Il romanzo contemporaneo ha dato vita a una «linea fortemente caratterizzata dalla regionalità»³, riaprendo inevitabilmente la *vexata questio* dell'identità che contraddistingue la tradizione culturale italiana e ha storicamente diviso intellettuali e scrittori tra i fautori di una linea regionale-dialettale e una linea nazionale.

Tra i primi contributi tesi verso un'apertura del canone letterario, in grado di proporre una revisione del modello desanctisiano, occorre citare almeno le opere di Benedetto Croce⁴ e di Carlo Dionisotti⁵, ma bisognerà attendere la fine

1 G. BOLLATI, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino, 1996 (ed. or. 1983), p. 39.

2 E. GALLI DELLA LOGGIA, *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 161.

3 F. PELLEGRINI, *Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea*, Peter Lang, Bruxelles, 2014, p. 9.

4 Cfr. B. CROCE, *Uomini e cose della vecchia Italia*, serie I, Laterza, Bari, 1927.

5 Cfr. C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967.

degli anni Ottanta perché Alberto Asor Rosa⁶, ponendo al centro della propria riflessione le problematiche inerenti la pluralità linguistica e identitaria della tradizione italiana, proponga una nuova chiave di lettura della letteratura per aree geografiche.

Nel contesto attuale, nella contemporanea «modernità liquida»⁷ contraddistinta dalla «crisi di qualsiasi appartenenza»⁸, il dibattito sull'identità si è accentuato e problematizzato ulteriormente. Nell'era delle società globali e della “perdita delle radici” si ricercano antidoti stabilizzanti contro lo spaesamento postmoderno nel ritorno al localismo. La complessità identitaria che ne scaturisce spinge a rivedere i confini nazionali per ritrovarsi in una dimensione «insieme globale e locale», ovvero, «glocale»⁹. Di qui l'esigenza di un ritorno alle origini narrative e il relativo riemergere della letteratura regionale.

Questo si presenta come un momento storico critico e al tempo stesso decisivo per l'identità letteraria nazionale. Sebbene negli anni Ottanta, che segnano un'importante cesura per le sorti della narrativa italiana, si possa riscontrare una fase di rifioritura del romanzo, l'assenza di linee di riferimento forti conduce alla sperimentazione e all'esplorazione di nuove strade espressive. Si delinea in questo modo un panorama narrativo eterogeneo e pluridirezionale che offre soluzioni letterarie assai diversificate, incapaci di dare vita a movimenti uniformi¹⁰. Nella deriva postmoderna la letteratura naufraga in un mare di molteplicità identitarie e linguistiche, e – per riprendere Gino Tellini – in tale contesto è difficile andare oltre un accertamento statistico, cosicché «il giudizio di valore non può che essere rinviato»¹¹.

6 Cfr. A. ASOR ROSA, *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*, vol. III, Einaudi, Torino, 1989.

7 Cfr. Z. BAUMAN, *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge, 2000.

8 R. LUPERINI, *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca*, in ID., D. BROGI (a cura di), *Letteratura e identità nazionale del Novecento*, Piero Manni, San Cesario di Lecce, 2004, pp. 7-33, alla p. 25.

9 *Ibidem*.

10 Sulle varie linee letterarie degli anni Ottanta-Novanta cfr. G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano, 1998; in particolare il capitolo XVI: *Dall'utopia rivoluzionaria al trionfo del mercato*, pp. 476-491.

11 Ivi, p. 483.

Negli anni contraddistinti dalla svolta postmoderna della letteratura italiana si colloca l'attività narrativa dello scrittore sardo Sergio Atzeni (1986-1995), che nello scenario narrativo di fine secolo si pone come una figura appartata, in controtendenza rispetto ai fenomeni letterari in voga. Così lo descrive Ernesto Ferrero: «eravamo alla fine degli anni Ottanta, e lui era perfettamente inattuale. Solitario, isolato, controcorrente»¹², uno «scrittore etnico della linea Pavese-De Martino» riconducibile alla tradizione regional-etnografica italiana¹³.

La posizione di perifericità e marginalità di Atzeni si presenta tuttavia come punto di osservazione privilegiato: «chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria» scriveva Calvino¹⁴, e secondo Gigliola Sulis l'attività narrativa dello scrittore può essere letta come «precoce tappa di percorsi culturali sviluppati sottotraccia, confermati dai fenomeni letterari a noi contemporanei» sia sul piano nazionale, sia sul piano internazionale¹⁵. L'autore cagliaritano figura oggi come uno dei precursori della *nouvelle vague sarda*¹⁶ e la sua opera appare in linea con le tendenze delle letterature postcoloniali.

Sergio Atzeni (1952-1995), particolarmente sensibile alle tematiche riguardanti le identità etniche, ha posto il racconto della Sardegna in prospettiva identitaria alla base del proprio progetto narrativo. Negli anni della giovinezza divisi tra gli studi a carattere antropologico e storico attorno all'«isola dei sardi», la precoce attività pubblicistica e l'attivismo politico, si delineano interessi variegati che gli consentono di guardare con coscienza

12 E. FERRERO, *La lunga vita di Atzeni*, in «Diario», V, n. 3, 8 agosto 2005. Sull'inattualità dello scrittore isolano Ferrero insiste anche in un altro articolo: *Sergio Atzeni, uomo inattuale*, in «La Nuova Sardegna», 10 ottobre 1995.

13 ID., *Gli sciamani di Sardegna*, in «Tuttolibri», «La Stampa», 25 aprile 1996.

14 Cfr. I. CALVINO, *Il barone rampante*, Einaudi, Torino, 1957.

15 G. SULIS, *Dalla resistenza anticoloniale alla condizione postcoloniale. La Sardegna di Sergio Atzeni*, in G. CONTARINI, M. MARRAS, G. PIAS (a cura di), *Identità sarda del XXI secolo. Tra globale, locale e postcoloniale*, Il Maestrale, Nuoro, 2013, pp. 77-95, alla p. 78.

16 Si tratta di una fase di risveglio culturale che la stampa nazionale e internazionale definisce appunto «nouvelle vague sarda», la quale non si sviluppa come movimento organizzato ed omogeneo, e si riferisce a una stagione isolana di rinascita delle arti, quali la letteratura, il cinema e la musica. Per quanto riguarda la produzione letteraria cfr. almeno B. WAGNER, *Sardinien, Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme*, Francke Verlag, Tübingen, 2008; A. M. AMENDOLA, *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano*, Cuec, Cagliari, 2006; G. ANGIONI, *La nouvelle vague sarda*, in «La Nuova Sardegna», 18 settembre 2007; A. FRANCHINI, *Chiamatela pure nouvelle vague mediterranea*, in «Specchio», 14 maggio 2005; G. FOFI, *Sardegna, che Nouvelle vague!*, in «Panorama», 13 novembre 2003.

critica al ricco patrimonio culturale regionale, fatto di miti, leggende e racconti popolari che costituirà per gran parte il materiale di scrittura; l'autore però mette in guardia contro facili stereotipizzazioni:

Il bisogno di conoscere le proprie radici non è fuga utopica in un passato inesistente, ma ricerca di modificare in positivo la realtà presente usando in modo nuovo, e umano, gli strumenti che la civiltà moderna ci offre¹⁷.

Dal postumo *Passavamo sulla terra leggeri*¹⁸ che si perde nell'atemporalità del mito, passando per il medioevo sardo e il Novecento dei primi due romanzi, fino a giungere alla contemporaneità di *Bellas Mariposas*¹⁹, Atzeni ripercorre alcune tappe significative della storia isolana. Non si tratta tuttavia di un'operazione di recupero della tradizione tendente alla musealizzazione o di una celebrazione acritica del passato, né ancor meno di una forma di auto-esotismo, ci ritroviamo piuttosto di fronte a una volontà, quasi una necessità, di ridefinizione identitaria, ma – è questo il passo compiuto in avanti da Atzeni rispetto agli scrittori suoi conterranei, tra cui anche il premio Nobel Grazia Deledda – nella consapevolezza dell'altro, del diverso. Alla tradizionale immagine di un'isola arcana e pastorale Atzeni contrappone una Sardegna rappresentata come luogo di incontro di popoli e culture, e parte di un «tutto-mondo»²⁰.

Il proposito di riscrivere la storia sarda da una prospettiva squisitamente autoctona e di esprimere una cultura che è stata storicamente “osservata”, considerata cioè quasi esclusivamente da un punto di vista esterno (anche quando a narrarla sono stati gli scrittori sardi), sembra realizzare quella «rivolta dell'oggetto» – e l'oggetto in questo caso è la Sardegna intesa come soggetto di cultura – caldeggiata dall'antropologo Michelangelo Pira²¹.

17 S. ATZENI, *I "piccoli canti" di Cagliari*, in G. SULIS (a cura di) *Scritti giornalistici (1966- 1995)*, Il Maestrale, Nuoro, 2005, vol. II, pp. 626-629, alla p. 628.

18 ID., *Passavamo sulla terra leggeri*, Mondadori, Milano, 1996; [edizione di riferimento: Illisso, Nuoro, 2000].

19 ID. *Bellas mariposas*, Sellerio, Palermo, 1996; [edizione di riferimento: 2011, ottava edizione].

20 Cfr. É. GLISSANT, *Tutto-mondo*, Lavoro, Roma, 2009, (ed. or. 1993).

21 Si tratta di un progetto di natura ideologica che mira al rovesciamento della subalternità

Sulla propria specificità culturale l'autore sembra non avere dubbi. Così si legge nell'articolo-manifesto *Nazione e narrazione*: «Noi sardi: una identità etnica. Una nazione? Quale rapporto fra l'identità etnica o nazionale e l'opera d'arte?»²². La risposta che viene data nel corso dell'articolo è chiara: non si può pensare all'identità (sia etnica, sia nazionale) se non in termini di pluralità, una pluralità che trova la propria forma espressiva più completa nella pagina letteraria, poiché se «*la mise en récit est un mode universel de la compréhension de soi*»²³ è solo nella narrazione che tale complessità identitaria può rivelarsi compiutamente.

Una narrazione consente infatti di superare i limiti del principio logico di identità e non contraddizione $A \text{ è } A$, perché essa ricerca un senso dialogico, il senso dell'altro. Il testo diviene allora il luogo d'incontro che consente di determinare la propria identità e l'identità altrui. La letteratura, grazie alle proprie strategie retoriche, si presenta quindi come spazio privilegiato in cui ogni popolo costruisce e dona la propria identità. Posizione non dissimile è quella assunta da Ezio Raimondi nel suo *Letteratura e Identità nazionale*:

La letteratura, allora, è davvero il luogo del “dialogo”, del riconoscimento, dell'alterità; è il luogo in cui identità e pluralità possono darsi senza annullarsi reciprocamente. Tornare alla letteratura, in questa delicata fase storica è perciò fondamentale. Forse è una traccia che ci porge qualche indicazione per procedere sul difficile sentiero della nostra identità²⁴.

Come suggerisce Raimondi, nella confusione ideologica postmoderna la letteratura potrebbe assurgere al ruolo di guida del mondo contemporaneo, aprendo nuove strade interpretative che conducono all'accettazione dell'alterità come parte integrante dell'identità.

dell'isola mediante una “rivolta” dei sardi che da “oggetti” rivendicano di divenire “soggetti” della propria cultura. Cfr. M. PIRA, *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, A. Giuffré Editore, Milano, 1978. In particolare si rimanda al paragrafo 1.6. *L'oggetto folklorico prende la parola per ridefinirsi come cultura tout court*, pp. 15-21.

22 S. ATZENI, *Nazione e narrazione* in G. SULIS (a cura di), *Scritti giornalistici* cit., vol. II, pp. 990-994, alla p. 990.

23 J. MICHEL, *Narrativité, narration, narratologie: du concept ricoeurien d'identité narrative aux sciences sociales*, in “Revue européenne des sciences sociales”, XLI, n. 125, 2003, pp. 125-142, alla p. 134.

24 E. RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, Mondadori, Milano, 1998, p. 228.

Grazie al contributo di Atzeni, la lingua e la cultura della sua isola sopravvivono nella letteratura che si fa garante di un'identità altrimenti relegata al folclore o destinata all'oblio. Spinto da un forte intento pedagogico l'autore riprende storie e leggende, figure archetipiche e vocaboli della sua terra, li reinventa e li fissa nella pagina romanzesca conferendo a tali saperi un nuovo status ontologico. Per un mondo ormai perduto nei recessi della memoria la rielaborazione letteraria diventa così l'unico strumento che consenta di salvaguardarne una qualche forma di sopravvivenza e continuazione. In tale operazione di recupero lo sguardo di Atzeni è altresì rivolto al passato ma per poter meglio scrutare il futuro.

Considerando la scarsa attenzione dedicata all'autore, denunciata a suo tempo da Franco Cordelli²⁵, e nonostante tale vuoto sia stato colmato nel tempo, i contributi critici finora prodotti non approfondiscono, se non trasversalmente, la tematica etnico-identitaria che soggiace alla produzione atzeniana. Con il presente lavoro si vuole rileggere l'opera di Atzeni mediante un approccio multidisciplinare che coniuga la critica letteraria, l'antropologia culturale e in parte la linguistica. Lo studio qui proposto si colloca in una prospettiva riconducibile al processo di «narrativizzazione» dell'identità indicato, tra gli altri, da Paul Ricoeur e Stuart Hall. L'oggetto della presente ricerca non è dunque costituito dal controverso tema dell'identità, ha piuttosto a che vedere con le sue immagini e le sue rappresentazioni.

Senza la pretesa di voler indagare *in toto* un tema estremamente problematico che presenta implicazioni interdisciplinari, in un primo capitolo si vogliono stabilire delle coordinate concettuali entro il vasto campo dei *Cultural Studies*. Verrà pertanto affrontato il tema dell'identità in ambito antropologico attraverso una serie di riferimenti teorici in grado di chiarire quali siano gli elementi costitutivi e i meccanismi che entrano in gioco nelle “costruzioni identitarie”. Quando si parla di identità si ritiene di far riferimento a un'entità concreta ed esperibile, in realtà la comunità scientifica conviene sul fatto che le identità non siano che mere invenzioni, ossia, costrutti simbolici

25 F. CORDELLI, *Il "Quinto passo" fatale*, in "L'indipendente", 17-18 settembre 1995.

elaborati secondo precise dinamiche rappresentative.

Nel secondo capitolo si approfondirà la nozione di identità etnica e ci si soffermerà in particolare sul paradigma proposto dall'antropologo e sociologo Carlo Tullio-Altan, il quale sulla scia delle riflessioni dell'etnografo Anthony D. Smith, ha l'indubbio merito di aver messo in evidenza il valore simbolico assunto dalle componenti costitutive dell'identità etnica. Il modello dell'*ethnos* elaborato dall'antropologo italiano, inteso come tipo-ideale, ovvero un complesso simbolico vissuto come rappresentativo dell'identità, verrà assunto come schema interpretativo per l'analisi del corpus atzeniano.

Nel terzo capitolo, a partire da una serie di considerazioni teorico-programmatiche fornite dall'autore, le quali potrebbero essere lette alla stregua di un manifesto di poetica, si analizzeranno i quattro romanzi e il racconto lungo, il romanzo *in nuce*, *Bellas Mariposas*; si verificherà come gli elementi costitutivi dell'*ethnos*, ovvero i marcatori culturali dell'identità indicati mediante le categorie di *epos*, *ethos*, *logos*, *genos*, e *topos*, possano essere rappresentati in un testo letterario. A tale elenco è parso doveroso aggiungere un'ulteriore categoria relativa all'alterità. Difatti, come si vedrà, l'identità in quanto entità dialogica e dinamica, può conoscere e affermare se stessa solo nel continuo confronto con l'altro.

Dal momento che ci muoviamo in ambito narrativo e in questa sede il fenomeno dell'identità è trattato in termini puramente discorsivi, è la lingua, il *logos*, a costituire una delle componenti centrali entro tale modello identitario. Il quarto capitolo si orienta, quindi, verso un'analisi linguistica dello stesso corpus. Verranno posti in evidenza gli elementi strettamente linguistici in cui l'anelito verso l'identità trova una sua forma espressiva, riservando particolare attenzione agli aspetti che più incisivamente veicolano il sentimento di appartenenza a una comunità, quali, nel caso specifico, il ricorso al plurilinguismo e la mimesi dell'oralità nella scrittura. L'utilizzo di una lingua plurima, ibrida, in cui convivono principalmente italiano e sardo rappresenta uno dei tratti dominanti della scrittura di Atzeni e riveste in questa ottica una funzione non secondaria circa la rivendicazione di un'identità etnica e al tempo

stesso plurale. Per quanto riguarda invece la resa dell'oralità letteraria, va osservato che la cultura sarda tradizionale si caratterizza prevalentemente come cultura orale: di qui la scelta da parte dello scrittore di riportare nella pagina scritta alcuni motivi narrativi della tradizione insieme ai diversi moduli espressivi dell'oralità.

Se, per concludere, si parte dal presupposto teorico che la letteratura costituisca uno spazio privilegiato nelle operazioni di costruzione delle identità nazionali²⁶, in quanto capace di custodirne i simboli e le immagini, le pagine di Atzeni offrono un metaforico eppure autentico ritratto dell'identità sarda.

26 Cfr. T. BRENNAN, *La ricerca di una formazione nazionale*, in H. BHABHA (a cura di), *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma, 1997 (ed. or. 1990), pp. 101-102.

Capitolo I

Per una definizione di identità

1.1. Un problema multidisciplinare

*Sapere dov'è identità è una
domanda senza risposta
José Saramago*

Nel corso della storia culturale dell'Occidente il concetto di identità è stato oggetto di numerose e polivalenti definizioni e si presta ancora oggi a molteplici teorizzazioni derivanti dalle diverse prospettive disciplinari attraverso le quali si cerca di cogliere l'essenza del fenomeno identitario.

A causa della molteplicità dei significati a cui questo concetto è stato soggetto almeno a partire dalla seconda metà del XX secolo, orientarsi nel panorama scientifico contemporaneo risulta una operazione quanto mai ardua che rende irrealizzabile una trattazione esaustiva sull'argomento. Di qui si è avvertita la necessità di una premessa che, seppur schematica, consenta di individuare dei punti di riferimento teorici funzionali alla ricerca qui proposta.

Senza la pretesa di voler indagare nella sua complessità un concetto dal quale è preferibile prendere le distanze¹, nel presente capitolo si cercherà di tenere conto di una serie di significati e di implicazioni epistemologiche, principalmente entro la prospettiva dell'antropologia culturale e contestualmente di quella sociologica, utili alla comprensione delle dinamiche che presiedono alla costruzione dell'identità.

Nel mondo contemporaneo l'identità costituisce un *Leitmotiv* diffuso sia in ambito scientifico (numeroso sono le discipline che ne hanno fatto l'oggetto delle proprie speculazioni: dalla sociologia alla linguistica, dall'antropologia culturale alla psicologia, dalla critica letteraria alla matematica, ecc.) sia nel campo delle comunicazioni di massa e del linguaggio comune. Per riprendere il titolo del celebre saggio dell'antropologo Francesco Remotti, la nostra contemporaneità sembrerebbe in preda a un'«ossessione identitaria»² e in

1 Cfr. A. PIZZORNO, *Il velo della diversità. Studi su razionalità e riconoscimento*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 18.

2 F. REMOTTI, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari, 2010. [Edizione di riferimento: versione digitale, marzo 2013].

effetti, come evidenziato dal sociologo Zygmunt Bauman l'identità sarebbe attualmente «la questione all'ordine del giorno, argomento di scottante attualità nella mente e sulla bocca di tutti»³

Tale concetto si presenta quindi come estremamente inflazionato. Se colto nel suo lato pragmatico risulta generalmente impiegato come espediente per legittimare rivendicazioni di varia natura da parte di gruppi sociali più o meno definiti, siano essi nazioni, etnie, o comunità; entro il discorso scientifico umanistico si pone invece come un concetto utile nell'analisi di realtà collettive e individuali. In virtù della sua enorme diffusione e del suo largo utilizzo nei contesti più disparati, la nozione di identità si rivela assai problematica, come sottolinea ancora Bauman:

Tuttavia scoprire che l'identità è un grappolo di problemi piuttosto che una questione unica è una caratteristica che condivido praticamente con tutti gli uomini e le donne dell'era della “modernità liquida”⁴.

Lo stesso contenuto semantico del termine sembra sfuggire anche alle analisi più attente, come messo in evidenza da Philip Gleason⁵, e considerate le difficoltà che si incontrano nei vari tentativi classificatori, tra gli studiosi c'è chi ammette come Rogers Brubaker e Frederick Cooper che “identità” possa non significare assolutamente nulla:

*“Identity” we argue, tends to mean too much (when understood in a strong sense), too little (when understood in a weak sense), or nothing at all (because of its sheer ambiguity)*⁶.

Il tema dell'identità non solo risulta centrale nelle scienze umane⁷, ma si

3 Z. BAUMAN, *Intervista sull'identità*, in B. VECCHI (a cura di), Laterza, Roma-Bari 2003, p. 15.

4 Ivi, p. 7.

5 P. GLEASON, *Identifying Identity: A Semantic History*, in “Journal of American History”, LXIX, n. 4, pp. 910-931, alla p. 910.

6 R. BRUBAKER, F. COOPER, *Beyond Identity*, in “Theory and Society”, XXIX, 2000, pp. 1-47, alla p. 1.

7 Per un sunto sui vari orientamenti delle ricerche si veda D. SPARTI, *Epistemologia delle scienze sociali*, Il Mulino, Bologna, 2002.

colloca in una posizione di confine, al «crocevia» tra differenti discipline⁸. Date le numerose sfaccettature del concetto le prospettive di analisi possono risultare assai diversificate, tanto che risulta impossibile fornirne una panoramica completa, poiché «*identity in all its complexity can never be contained within a single analysis*»⁹ e una qualsiasi definizione appare imprescindibilmente ancorata al tipo di angolatura disciplinare attraverso la quale si cerca di comprendere il complesso fenomeno dell'identità.

In questo lavoro non ci si limiterà a fornire una semplice definizione, giacché si tratterebbe inevitabilmente di una enunciazione parziale e restrittiva; considerando invece l'identità non come una «realtà essenziale» ma «come un campo [...] un sistema di coordinate o di vettori di significato con possibilità e limiti che possiamo riconoscere e che contribuiamo a definire»¹⁰, un campo mai definitivo e in continuo mutamento, si cercherà di stabilire come l'identità “funzioni” individuando le strategie costitutive che ne sono alla base.

Se infine si parte dal presupposto, condiviso da numerosi studiosi di problematiche identitarie, che il mondo contemporaneo sia l'epoca dell'identità, si potrebbe dunque affermare con Remotti che l'identità sia «un mito, un grande mito del nostro tempo»¹¹.

8 Claude Lévi-Strauss sostiene che l'identità si collochi «al punto di confluenza non di due semplicemente ma di più strade insieme». C. LÉVI-STRAUSS (a cura di), *L'identità*, Sellerio, Palermo, 1980, (ed. or. 1977), p. 11.

9 M. BUCHOLTZ, K. HALL, *Identity and interaction: a sociocultural linguistic approach*, in “Discourse Studies”, vol. 7 (4-5), 2005, pp. 585-614, alla p. 607 [www.sagepublications.com.].

10 A. MELUCCI, *Culture in gioco. Differenze per convivere*, Il Saggiatore, Milano, 2010, p. 108.

11 F. REMOTTI, *L'ossessione identitaria*, cit. p. 6.

1.2. Il panorama ideologico contemporaneo: la crisi delle identità

L'esplosione su larga scala dell'interesse per le questioni identitarie è relativamente recente, è infatti solo a partire dalla seconda metà del XX secolo che nell'ambito degli studi psicologici e sociologici il concetto di identità è andato diffondendosi in maniera sempre più consistente. Secondo Brubaker e Cooper l'impiego considerevole di tale termine si registra nella cultura americana degli anni Sessanta¹². Sebbene esistano attestazioni precedenti a questa datazione e l'evoluzione del concetto abbia seguito diverse linee di sviluppo (come indicato da Gleason¹³), bisognerà attendere il 1968 perché sull'*International Encyclopedia of Social Sciences* venga riportata la voce "identità".

D'altro canto non sembrerebbe affatto casuale che le riflessioni di psicologici, sociologi e antropologi attorno all'identità si siano intensificate in seguito alla stagione della mobilitazione politica delle masse e del cosiddetto *folk revival*¹⁴, segnata da una serie di rivendicazioni sociali e politiche in nome di una specifica e irriducibile identità. Come ricorda Stuart Hall, riprendendo Kobena Mercer, «*identity only becomes an issue when it is in crisis, when something assumed to be fixed, coherent and stable is displaced by the experience of doubt and uncertainty*»¹⁵.

Ad essere in crisi non è il concetto in sé, che paradossalmente gode di una sempre crescente popolarità, quanto il nuovo tessuto sociale che si è andato

12 Tra gli autori che hanno introdotto il termine "identità" occorre citare almeno lo psicanalista Erik Erikson che nei suoi studi sull'adolescenza fu il primo a utilizzare l'espressione "crisi di identità" e i due sociologi Erving Goffman e Peter Berger che contribuirono alla divulgazione del termine. Cfr. R. BRUBAKER, F. COOPER, *Beyond Identity*, cit., pp. 2-4.

13 Cfr. P. GLEASON, *Identifying Identity: A Semantic History*, cit., pp. 915-918.

14 Con *folk revival* o revival etnico si indica il movimento di rinascita delle culture minoritarie sviluppatosi tra gli anni Sessanta e Settanta principalmente negli Stati Uniti. I gruppi coinvolti rivendicarono una propria specificità culturale (linguistica, etnica, di classe, ecc.), esercitando forti pressioni sui poteri politici per veder riconosciuti i propri diritti. Cfr. A. D. SMITH, *Il revival etnico*, Il Mulino, Bologna, 1984.

15 S. HALL, *The Question of Cultural Identity*, in S. HALL, D. HELD, A. MCGREW (a cura di), *Modernity and Its Futures*, Polity Press, Cambridge, 1992, pp. 274-316, alla p. 275. Per il riferimento a Mercer cfr. K. MERCER, "Welcome to the jungle" in J. RUTHEFORD (a cura di), *Identity, Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London, 1990, p. 43.

formando a partire dalla rivoluzione culturale degli anni Sessanta-Settanta. Per quanto riguarda l'attuale contesto, la riflessione di Hall parte dalla definizione di soggetto postmoderno, scisso in una molteplicità di identità, e motiva la dissoluzione delle identità che compongono le nostre società con gli enormi cambiamenti strutturali e istituzionali che le hanno coinvolte¹⁶.

In generale gli studiosi concordano sul fatto che a partire dagli anni Settanta l'integrazione globale abbia conosciuto un'espansione mai vista prima che ha aumentato e accelerato esponenzialmente il flusso delle relazioni e dei collegamenti tra le diverse nazioni e i gruppi sociali al loro interno. L'effetto di tali processi di globalizzazione, da un lato, ha indebolito le classiche forme identitarie (come p.e. l'identità nazionale); dall'altro, si è affermato un fenomeno di localizzazione che va sotto il nome di «glocalismo»¹⁷, speculare e per certi aspetti complementare rispetto al dilagare dei movimenti globali, che ha favorito l'emergere di nuove forme identitarie ibride in cui gli elementi locali, regionali e comunitari sono divenuti più significativi¹⁸. L'indebolimento e la frammentazione delle culture identitarie tradizionali hanno dato origine a nuove combinazioni contrassegnate da un elevato grado di disomogeneità: ne deriva un pluralismo culturale che Hall definisce «postmoderno globale»¹⁹.

In seguito alla generalizzata “crisi di identità”, nozione peraltro in sé già profondamente critica, motivi quali “la perdita delle radici” e “il ritorno alle origini” sono divenuti temi ricorrenti nel panorama ideologico contemporaneo. Si è verificata, per riprendere le parole di Ernesto De Martino, una «crisi della presenza»²⁰, una perdita di controllo sul mondo e della consapevolezza di sé nel

16 Ivi, pp. 275-277.

17 Si tratta di quel fenomeno noto anche con il nome di glocalizzazione. Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Globalizzazione e glocalizzazione: saggi scelti*, (a cura di) P. BEILHARZ, Armando Editore, Roma, 2005 (ed. or. 2001).

18 S. HALL, *The Question of Cultural Identity*, cit., pp. 299-300.

19 Ivi, p. 302.

20 Nell'ambito dell'antropologia religiosa De Martino introduce la nozione di «crisi della presenza», secondo cui l'individuo in concomitanza di particolari eventi storici sperimenta una crisi radicale del suo essere storico, l'annientamento della «possibilità di esserci [il *da-sein* heideggeriano] come presenza in una storia umana», rivelandosi incapace di agire e determinare la propria azione. E. DE MARTINO, *Sud e Magia*, Feltrinelli, Milano, 1996 (ed. or. 1959), p. 11; Cfr. anche ID. *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007 (ed. or. 1948).

contesto sociale di riferimento.

Alla luce di quanto si è detto il mondo contemporaneo può a buon diritto essere considerato l'epoca dell'identità: all'alba del nuovo millennio la cultura occidentale, scissa e frammentata in miriadi identitarie, si trova impegnata a reinterpretare il proprio passato, e a reinventare se stessa per reintrodurre criteri stabilizzanti in grado di garantire una qualche forma di identità.

1.3. L'invenzione identitaria

Per quanto il concetto di identità abbia conosciuto nuova vitalità a partire dagli anni Sessanta-Settanta del Novecento, esso è stato oggetto di indagine da parte di pensatori appartenenti alle più diverse epoche storiche. Risalendo alla sua origine più remota si giunge fino ad Aristotele e al classico principio di identità e di non contraddizione $A=A$, secondo cui ogni cosa è uguale a se stessa e non può essere contemporaneamente A e non- A . Tale interpretazione corrispondeva a una «visione essenzialista e fissista dell'identità» fondata direttamente sull'idea di sostanza, una sostanza preesistente, semplicemente da “scoprire”²¹.

Per evitare *l'impasse* dell'essenzialismo, in tempi a noi più vicini, il concetto classico di identità è stato sottoposto a una profonda revisione critica; in seguito a una serie di processi di decostruzione e deontologizzazione, categorie come quelle di identità e etnia sono state messe irrimediabilmente in discussione. Nel mutato contesto ideologico l'identità viene difatti considerata non più come una realtà definita e immutabile, ma come il prodotto di processi storici e, in quanto tale, soggetta al mutamento. Stuart Hall, ad esempio, rileva che:

21 F. REMOTTI, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari, 2001 (ed. or. 1996), p. 6 [Edizione di riferimento: versione digitale, maggio 2013].

Le identità sono soggette a una storicizzazione radicale, e si collocano costantemente all'interno di un processo di cambiamento e trasformazione. [...] Nonostante queste identità si richiamino apparentemente a un'origine in un passato con il quale continuano a essere in relazione, in realtà hanno a che fare con la storia, il linguaggio, la cultura, entro un processo proprio più del divenire che dell'essere²².

Sulle orme del teorico postcoloniale Edward W. Said²³, Hall confuta la concezione essenzialista, ritenendo che una siffatta visione dell'identità culturale si riveli inappropriata perché de-storicizza la differenza confondendo ciò che è storico e culturale con ciò che è naturale e biologico²⁴.

L'identità non viene dunque più considerata come una sostanza intesa in senso metafisico, e perciò eterna e immutabile: essa viene altresì ricondotta alla nozione di soggetto (individuale o collettivo) che crea e inventa secondo certe finalità pratiche la propria identità. Quando, ad esempio, si parla di identità etniche o nazionali, si tende a pensare alle etnie e alle nazioni intese come gruppi reali, come collettività dotate di caratteri immanenti e confini stabili: in realtà esse non sono altro che delle invenzioni, ossia delle costruzioni realizzate attraverso complesse strategie simboliche e rappresentative che raramente coincidono con la realtà concreta.

Nell'evoluzione del pensiero occidentale si è dunque passati dalla cosiddetta «fase ontologica a quella psicologica e sociologica»²⁵: l'identità non viene cioè più considerata come una entità fissa ma si riconosce unanimemente il suo carattere mutevole. Essa non è che una mera finzione, un «artefatto umano»²⁶ creato *ad hoc*, secondo alcuni studiosi, per compensare le mancanze originarie dell'essere umano²⁷.

22 S. HALL, *A chi serve l'identità*, in C. BIANCHI, C. DEMARIA, S. NERGAARD (a cura di), *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2002, pp. 129-153, alle pp. 133-134.

23 Said ritiene che il dialogo e il rapporto di reciproco scambio esistente tra le culture costituisca la prova che mette in discussione una visione assoluta dell'identità. Egli sostiene inoltre che la diversità, il misturo, al contrario della purezza, siano gli elementi più interessanti che le caratterizzano. Cfr. E. W. SAID, *Umanesimo e critica democratica*, Il Saggiatore, Milano, 2007 (ed. or. 2004), p. 57.

24 S. HALL, *Che genere di nero è il "nero" nella cultura popolare nera?*, in ID., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, (a cura di) M. MELLINO, Meltemi, Roma, 2006, pp. 263-278, alla p. 274.

25 F. REMOTTI, *L'ossessione identitaria*, cit., p. 45.

26 Ivi, p. 47.

27 Secondo la teoria dell'incompletezza biologica dell'essere umano espressa da Arnold

In antitesi alla prospettiva essenzialista, si è affermata un'impostazione convenzionalistica, la quale svela il carattere artificiale dell'identità, e secondo cui non esisterebbe l'identità in sé quanto piuttosto diversi modi di strutturare tale concetto. Nel suo fondamentale contributo agli studi identitari Claude Lévi-Strauss ha parlato di identità nei termini di una costruzione astratta, un «focolare virtuale» a cui ci si può riferire sul piano teorico e a cui, tuttavia, non corrisponde nulla nella realtà²⁸.

A tale visione dell'identità è riconducibile una distinzione fondamentale che va tenuta presente quando si affrontano le problematiche identitarie, esplicitata in maniera sistematica nel già citato articolo *Beyond Identity* di Brubaker e Cooper. Secondo i due studiosi occorre distinguere tra due principali livelli di analisi: un livello operativo e un livello analitico. Sul piano operativo l'identità è da considerare come una «categoria della prassi» relativa all'effettiva esperienza sociale sviluppata e applicata dagli attori sociali, mentre l'identità intesa come «categoria analitica» concerne le analisi condotte dagli studiosi di scienze umane e sociali. Nel primo caso ci si relaziona dunque con la reale vita sociale e i suoi effetti materiali; nel secondo, invece, si ha a che fare con le categorie analitiche adottate nell'ambito della conoscenza storico-sociale²⁹.

Al riutilizzo del concetto di identità nelle scienze sociali del Novecento è in parte ascrivibile l'ambiguità delle definizioni e tale contributo propone un'importante differenziazione per evitare confusioni tra le diverse manifestazioni dell'identità e i diversi campi d'indagine. I due piani di analisi, per quanto distinti per via di esigenze discorsive, risultano tuttavia due aspetti di uno stesso fenomeno, e pertanto strettamente interconnessi³⁰. Come diretta

Gehlen e Clifford Geertz, l'uomo per colmare le proprie mancanze originarie deve completarsi e definirsi attraverso la cultura: di qui il pressante e costante bisogno di identità all'origine del comportamento umano. Cfr. A. GEHLEN, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Feltrinelli, Milano, 1990 (ed. or. 1950); C. GEERTZ, *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1987 (ed. or. 1973).

28 C. LÉVI-STRAUSS, *L'identità*, cit., p. 310.

29 R. BRUBAKER, F. COOPER, *Beyond Identity*, cit., pp. 4-6.

30 I due antropologi Francesco Remotti e Ugo Fabietti riproponendo la distinzione tra uso regolativo e uso costitutivo delle «finzioni» proposta da Imanuel Kant nella sua *Kritik der reinen Vernunft*, sostengono che dal punto di vista analitico si faccia un uso regolativo dell'identità che viene intesa come una costruzione funzionale «come se» corrispondesse a una entità reale. Per quanto riguarda il livello pratico, invece, si determina soprattutto un

conseguenza di tale impostazione, ciò che comunemente si indica con il termine identità non rappresenta altro che un artificio euristico che, lungi dal rivelare una realtà sostanziale e immutabile, può soltanto consentire di condurre un discorso su quella stessa finzione. Come suggerisce infatti l'etimo latino della parola “finzione” (da *finġere*: plasmare, fingere, immaginare), l'identità si configura come un'operazione finzionale secondo la doppia accezione del termine: essa è infatti una costruzione e al contempo un atto di immaginazione³¹. Sul fatto che le identità siano costruite, immaginate, inventate, oggi non sembrano esserci ormai dubbi, tanto da indurre a pensare che non si tratti di una semplice invenzione ma addirittura di un'illusione³².

1.3.1. Riconoscimento o identificazione

Se le identità risultano essere delle invenzioni esse vanno ricondotte innanzitutto a un soggetto (individuale o collettivo) che le crea e le costruisce funzionalmente. Per il sociologo canadese Erving Goffman, ciò che si intende per identità coinciderebbe con un effetto scenico derivante da una rappresentazione davanti a un pubblico³³. Poiché, secondo la metafora teatrale usata da Goffman, l'identità è da ritenersi alla stregua di un ruolo recitato a beneficio dei presenti, allora si tratta di un *quid* che le persone rappresentano e che non corrisponde necessariamente a una realtà oggettiva.

Stante questo quadro, l'identità si configura come una “rappresentazione” del sé, un'«autorappresentazione», direbbe Stuart Hall³⁴, in un contesto sociale in cui si mette in scena la propria identità. Il soggetto che rappresenta se stesso

uso “costitutivo” che trasforma delle semplici idee in entità effettive. Cfr. F. REMOTTI, *L'ossessione identitaria*, cit., pp. 43-44; U. FABIETTI, *L'identità etnica*, Carocci, Roma, 1998 (ed. or. 1995), p. 61.

31 Cfr. U. FABIETTI, *L'identità etnica*, cit.

32 Cfr. J-F. BAYART, *L'illusion identitaire*, Città aperta, Troina, 2009 (ed. or. 1996).

33 E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969 (ed. or. 1959), p. 225.

34 S. HALL, *A chi serve l'identità*, cit. p. 133.

sul palcoscenico sociale non resta però isolato: egli è a sua volta un soggetto di attribuzione in relazione agli altri soggetti con cui interagisce. Gli studi in ambito sociologico hanno difatti rilevato che per poter esistere o agire in un contesto sociale occorre essere riconosciuti, pertanto qualsiasi soggetto che rivendica una propria identità avanza implicitamente una richiesta di “riconoscimento”, evidenziando la stretta correlazione che intercorre tra il problema dell'identità e quello di riconoscimento³⁵.

Se Goffman propone di sostituire il concetto di “sé” con quello di “rappresentazione del sé” davanti a un pubblico, il sociologo e filosofo italiano Davide Sparti parla contestualmente dell'identità nei termini di «pratiche di riconoscimento», attribuite e acquisite in un contesto di relazioni reciproche³⁶. Per cui, se l'identità dipende dalle pratiche di riconoscimento sociale, essa risulta in costante divenire.

Anche Hall insiste sul carattere «immaginario» e «fantastico» dell'identità, sottolineando la sua natura processuale e incompleta. Secondo il sociologo giamaicano-britannico anziché intendere l'identità come un elemento acquisito o un'entità “finita” sarebbe più opportuno parlare di identificazione, e considerarla come un processo *in fieri*. Secondo tale interpretazione l'identità, anziché originarsi da una supposta pienezza e completezza che scaturisce nella sua auto-evidenza, si svilupperebbe a partire da una mancanza, una lacuna che può essere colmata dall'esterno mediante un'immagine del sé che viene restituita dagli altri³⁷. L'identità di cui si sta cercando di tracciare un profilo non può dunque prescindere dai contesti sociali e collettivi da cui emerge e dalle pratiche di riconoscimento ad essi connesse.

35 Cfr. F. REMOTTI, *L'ossessione identitaria*, cit. pp.103-107. Per una panoramica sul tema del riconoscimento in relazione all'identità si rimanda inoltre a J. HABERMAS, C. TAYLOR, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Feltrinelli, Milano, 1998 (ed. or. 1996); A. HONNETH, *Lotta per il riconoscimento. Proposte per un'etica del conflitto*, Il Saggiatore, Milano, 2002 (ed. or. 1992).

36 D. SPARTI, *Soggetti al tempo. Identità personale tra analisi filosofica e costruzione sociale*, Mondadori, Milano, 1996, p. 80.

37 S. HALL, *The Question of Cultural Identity*, cit., p. 287.

1.4. Le dinamiche identitarie

Se l'identità è costruita ed è una finzione, pare opportuno prendere in considerazione le modalità attraverso cui essa si struttura. Da principio va ribadito che l'identità non esiste in isolamento, né tanto meno come un'essenza assoluta e certa, ma si configura come un costrutto complesso alla cui costituzione concorrono diversi fattori. Per la trattazione qui proposta si è ritenuto indispensabile isolare alcuni elementi, giudicati più rappresentativi di altri, utili alla comprensione dei meccanismi che regolano la formazione delle identità.

1.4.1. Identità e alterità

Risulta ormai chiaro che l'identità si configura entro un tessuto sociale in cui entra in gioco il rapporto con l'altro: lungi dall'essere un'entità monolitica stabile, essa si origina dallo scambio, dall'interazione, da un continuo processo di confronto-differenziazione con gli altri.

La natura reciproca del rapporto tra identità e alterità è stata chiarita in modo esemplare da Francesco Remotti nel suo saggio *Contro l'identità*, nel quale afferma che «l'identità di A esiste solo in quanto viene prodotta l'alterità B; e l'identità di B sussiste solo in quanto viene riprodotta la contrapposizione ad A»³⁸. Essa si configura sostanzialmente come il risultato di un'alterità riconosciuta, e poiché «l'alterità si annida nel cuore stesso dell'identità»³⁹ non può darsi identità senza alterità; tra le due c'è uno scambio reciproco, un gioco di specchi che consente all'identità (individuale o collettiva) di esistere solo come riflesso dell'alterità⁴⁰.

38 F. REMOTTI, *Contro l'identità*, cit., p. 76.

39 Ivi, p. 50.

40 Anche la linguistica offre una dimostrazione di tale tesi. Sul tema Cfr. F. LO PIPARO, *L'alterità come fondamento dell'identità. Riflessioni teoriche*, in E. PISTOLESI, S. SCHWARZE (a cura di), *Vicini/Lontani. Identità e alterità della lingua*, Peter Lang,

Nel suo condivisibile ragionamento lo studioso sostiene inoltre che il rapporto tra le due sia più profondo di quanto si potrebbe ritenere, dimostrando come l'alterità sia essenzialmente una componente interna che partecipa in modo attivo alla genesi e alla formazione dell'identità. Se infatti l'identità «*non inerisce all'essenza di un oggetto*» ma «*dipende invece dalle nostre decisioni*»⁴¹, costruire l'identità non comporta soltanto una selezione tra le possibilità offerte dal reale, ma significa anche includere l'alterità nei «processi formativi e metabolici dell'identità»⁴². Più propriamente, la «coessenzialità» tra alterità e identità «emerge nel fatto che la stessa alterità viene prodotta all'interno dei processi di formazione e di ri-produzione dell'identità»⁴³. E poiché l'alterità è «*alla radice stessa delle scelte*» che determinano l'identità, ne consegue che i soggetti che inventano se stessi per distinguersi dagli altri costruiscono così, in modo immaginario, anche gli altri⁴⁴.

Tale alterità non è mai assoluta, ma va ricondotta a un particolare contesto di riferimento. Non si tratta, cioè, di un'alterità generica che include indistintamente tutti coloro che si reputano diversi. L'alterità con la quale ci si relaziona dovrebbe costituire un concreto termine di confronto, ed essere quindi vicina, esperibile⁴⁵. Gli studi antropologici e sociologici hanno inoltre evidenziato la tendenza da parte di un soggetto sociale a produrre elaborazioni positive di sé e negative nei confronti dell'altro. Il principio esclusivo dell'identità tende infatti a “negare” la diversità: del resto, ammettere e accettare l'alterità significherebbe mettere in dubbio la propria esistenza, la propria coerenza interiore. Per questo, se anche si può riconoscere l'alterità, nello stesso tempo si tende a limitarla e a relegarla in una posizione marginale⁴⁶.

Frankfurt am Main, 2007, pp. 1-11, alle pp. 5-6. Lo Piparo trae spunto dagli studi sulla soggettività del linguaggio di É. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971 (ed. or. 1958).

41 F. REMOTTI, *Contro l'identità*, cit., p. 6.

42 Ivi, p. 51.

43 Ivi, p. 52.

44 F. REMOTTI, *L'ossessione identitaria*, cit., p. 26, 32.

45 B. CALTAGIRONE, *Identità sarde. Un'inchiesta etnografica*, Cuec, Cagliari, 2005 pp. 87-88.

46 Cfr. F. REMOTTI, *Contro l'identità*, p. 50.

Il rapporto con l'alterità si configura pertanto sempre come conflittuale e oppositivo. Lo stesso principio di identità e di non contraddizione $A=A$ non ammette nel proprio statuto epistemologico l'alterità. Essa è negata, collocata nella sfera del non-essere. L'identità appare quindi come un concetto connotato in termini positivi, mentre l'alterità si presenta, di conseguenza, come una nozione prevalentemente limitativa e marginale⁴⁷.

Nel corso del tempo tale visione negativa ha causato, e ancora oggi causa, non pochi conflitti in nome di una specificità identitaria⁴⁸; analogamente sul piano analitico, nelle scienze sociali, si è contribuito a creare un mondo frammentario, costruito da identità isolate, separate le une dalle altre. Tuttavia, in seguito al generale rinnovamento epistemologico dei parametri teorico-concettuali cui si accennava in precedenza, in antropologia si è fatto strada un nuovo approccio che riconosce invece l'alterità, e contempla nuovi contesti di contaminazione e di ibridazione di culture⁴⁹.

Come indicato dall'antropologo George Balandier⁵⁰ e successivamente dal suo allievo Jean-Loup Amselle, le società non si sono sviluppate in isolamento ma, contrariamente a quanto si riteneva in passato, hanno sempre sperimentato il dialogo e lo scambio. Mettendo in discussione la «prospettiva discontinuista» risultato di una «ragione etnologica che consiste nell'estrarre, filtrare e classificare al fine di individuare dei tipi», Amselle optò per un approccio opposto ponendo l'accento sul «sincretismo originario», spiegando come le società e gli stessi soggetti al loro interno si siano formati in un contesto interculturale e seguendo una «logica meticcias»⁵¹. Le identità si configurano così come delle entità dinamiche e dialogiche, di natura contrastiva e contestuale.

47 ID., *L'ossessione identitaria*, cit., in particolare si vedano nel capitolo I i paragrafi 2. *Il predominio dell'identità* e 3. *L'alterità imprescindibile*, pp. 20-25.

48 Sul tema dell'identità intransigente nei confronti dell'alterità cfr. M. AIME, *Eccessi di culture*, Einaudi, Torino, 2004.

49 Cfr. J. CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte del XX secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993 (ed. or. 1988).

50 Cfr. G. BALANDIER, *Le società comunicanti*, Laterza, Bari, 1971 (ed. or. 1967).

51 J-L. AMSELLE, *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999 (ed. or. 1990), pp. 41-42.

1.4.2. La costruzione narrativa

Dal momento che l'identità è un costrutto artificiale e un'invenzione dell'intelletto umano, la sua reale essenza risulta in qualche modo inafferrabile; si possono tuttavia prendere in esame i diversi meccanismi mediante cui si esprime e viene rappresentata.

In un noto articolo Jerome Bruner, riflettendo sull'innata tendenza degli esseri umani a raccontare, propone un'interpretazione narrativa dell'esistenza poiché secondo l'autore la narratività verrebbe a coincidere con la stessa natura umana. Ampliando il punto di vista si può affermare che è la conoscenza del mondo a reggersi su quello che si potrebbe definire un «paradigma narrativo», poiché la narrazione non rappresenta un semplice modo di comunicare ma anche di esperire e ordinare la realtà⁵².

Le teorie post-strutturaliste, d'altra parte, sulla scorta delle elaborazioni teoriche di Jacques Derrida⁵³ e di Roland Barthes⁵⁴, hanno efficacemente messo in evidenza come la conoscenza si produca attraverso il linguaggio, non partendo dalla realtà ma dalla sua rappresentazione, ossia dal testo, cosicché la stessa razionalità viene a coincidere con l'attitudine narrativa.

Le funzioni di ordinamento e interpretazione del mondo espresse dalla narrazione trovano infatti nella scrittura uno «strumento rituale»⁵⁵ che detiene una capacità poietica in grado di costruire e manipolare la realtà. E anche per quanto riguarda la formazione dell'identità, la parola scritta gioca un ruolo fondamentale:

L'identità si nutre di scrittura, ovvero la scrittura offre all'identità (al bisogno di identità) un'armatura particolarmente efficace. Il testo scritto è qualcosa che inchioda l'identità, che la stacca dal “flusso” (A) e dal turbinio delle “possibilità alternative” (B), per fissarla in una forma univoca e perenne (o quasi), [...] per cercare di sfidare il tempo⁵⁶.

52 J. BRUNER, *Life as Narrative*, in “Social Research”, vol. 71 n. 3, Autunno 2004 (ed. or. 1987), pp. 691- 710.

53 Cfr. J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971 (ed. or. 1967).

54 Cfr. R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura - Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 2003 (ed. or. 1953-1972).

55 G. R. CARDONA, *Antropologia della scrittura*, Loescher Editore, Torino, 1991, p. 154.

56 F. REMOTTI, *Contro l'identità*, cit., p. 45; sul rapporto tra scrittura e identità si veda anche

L'identità si sviluppa a partire da un processo che Stuart Hall chiama «narrativizzazione del sé», e se – dice il sociologo – si ha la sensazione di possedere un'unica identità, dalla nascita fino alla morte è solo perché si costruisce una «narrazione del sé», o auto-narrazione, potremmo dire, sul sé⁵⁷. Sul piano collettivo Homi K. Bhabha, teorico del post-colonialismo, nel volume da lui edito *Nation and Narration* ha posto l'attenzione sui meccanismi narrativi che presiedono alla costituzione delle nazioni e ne costituiscono il fondamento: il senso di appartenenza a una nazione, ciò che comunemente si indica col termine identità, è secondo Bhabha principalmente scritto e narrato⁵⁸.

Le rappresentazioni mediante cui l'identità si struttura e che si realizzano attraverso delle narrazioni, pur manifestandosi come reali, ripongono le proprie radici in un campo immaginario e simbolico, e quindi inventato. Il fondamento su cui poggiano è costituito dalle rappresentazioni e dai simboli attraverso cui si presentano agli individui.

Le identità sono delle narrazioni che gli uomini raccontano a sé stessi e rappresentano al tempo stesso delle finzioni⁵⁹. Se quindi l'identità ha origine nella narrazione, il testo si configura come quello spazio metaforico in cui si può scorgere l'inafferrabile identità: ragion per cui, se si vuole comprendere l'identità occorre analizzare le strategie discorsive e i dispositivi retorici che ne stanno alla base.

Paul Ricoeur, padre della filosofia della narratività introduce e sviluppa sistematicamente il concetto d'identità narrativa⁶⁰. «Con “identità narrativa” – sostiene il filosofo – intendo designare quella forma d'identità cui l'essere umano può accedere attraverso la funzione narrativa»⁶¹. Senza entrare nel merito dell'evoluzione delle riflessioni di Ricoeur che esulerebbero dal presente

M. ARCANGELI, *I mille volti della scrittura. Poteri, modelli supporti, strumenti pratiche* in ID. *Lingua e Identità*, Meltemi.edu, Roma, 2007, pp. 29-50.

57 S. HALL, *The Question of Cultural Identity*, cit., p. 277.

58 Cfr. H. K. BHABHA (a cura di), *Nazione e Narrazione*, cit.

59 S. HALL, *Fantasy, Identity, Politics*, in E. CARTER, J. DONALD, J. SQUIRES (a cura di), *Cultural Remix. Theories of Politics and the Popular*, Lawrence & Wishart, London, 1995, pp. 63-69, alle pp. 65-66.

60 Cfr. P. RICOEUR, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993 (ed. or. 1990) e l'articolo, *L'identità narrativa*, in “Allegoria”, n. 60, 2009 (ed. or. 1991), pp. 93-104.

61 ID., *L'identità narrativa*, cit. p. 93.

studio, è utile riprendere la sua proposta di distinguere tra un'identità sostanziale e un'identità narrativa, ossia tra l'identità-*idem* che ha a che vedere con la stabilità e la permanenza e l'identità-*ipse* che è invece relativa al cambiamento⁶². L'identità *ipse*, cioè l'identità narrativa, si manifesta attraverso un processo di costruzione che combina stabilità e cambiamento secondo un meccanismo di «sintesi dell'eterogeneo»⁶³ e che si rivela capace di riunire identità e alterità.

Esistono dunque profonde implicazioni tra identità e narrazione. Si è precedentemente visto il ruolo costitutivo assunto dall'alterità entro i processi costruzione ed invenzione dell'identità, e a ben vedere, l'esperienza dell'altro, coesistente alla formazione dell'identità, si esplicita proprio attraverso una narrazione. La narrativa sembra infatti essere l'espressione di un «desiderio di alterità»⁶⁴, un artificio creato per superare i limiti dell'identità. Avviene così che identità e alterità si ricongiungono metaforicamente nella pagina scritta. Come riportato da Romano Luperini a proposito della scrittura letteraria:

Lo studio della letteratura ha un vantaggio rispetto ad altri campi disciplinari: presuppone, nel suo proprio statuto epistemologico, la domestichezza con l'altro. È già stato detto altre volte [...]: l'altro è il testo⁶⁵.

Said, nel suo *Orientalism*⁶⁶, ha inoltre dimostrato come la letteratura abbia rappresentato uno spazio privilegiato per l'elaborazione e la trasfigurazione simbolica delle dinamiche identitarie. Nelle opere letterarie convergono infatti i meccanismi discorsivi e simbolici all'origine delle costruzioni identitarie e la letteratura, in quanto espressione di una cultura, conserva in maniera durevole

62 ID., *Sé come un altro*, cit., pp. 204- 213.

63 Ivi, pp. 231-241.

64 Secondo René Girard ciò che accomuna tutte le narrazioni, ovvero la necessità o la tensione che spinge alla narrazione è il desiderio dell'altro. Cfr. R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano, 2002 (ed. or. 1961).

65 R. LUPERINI, *L'identità, l'universale e il nucleo vivo dell'umanesimo*, in "Allegoria" n. 49, 2005, pp. 77-85, alla p. 79. Su questo punto Luperini riprende F. ORLANDO, *Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarità*, in U. M. OLIVIERI (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 63-87.

66 Cfr. E. W. SAID, *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1978.

le immagini della sfuggente identità.

La funzione identitaria connaturata all'espressione letteraria⁶⁷ è oramai universalmente riconosciuta, e si rende tanto più visibile in quegli autori che come Sergio Atzeni hanno incentrato l'operazione di scrittura attorno a una intensa ricerca identitaria.

1.4.3. La memoria culturale

L'insieme di racconti e di rappresentazioni attraverso cui l'identità si manifesta è alimentato e sorretto dalla memoria, la quale reciprocamente si “nutre” di narrazioni per potersi dispiegare. In riferimento al discorso identitario memoria e narrazione appaiono indissolubilmente legate e, per dirla con Loredana Sciolla, «il passato ha bisogno di parole con cui essere narrato e salvato dall'oblio»: il ricordo rappresenta infatti uno strumento che riesce a conservare l'identità per ovviare al problema della conservazione nel tempo. Secondo la sociologa la narrazione si configura propriamente come «un “dispositivo” attraverso cui opera la memoria», sia per quanto riguarda l'identità individuale, sia per quella collettiva⁶⁸.

In questo contributo ci si soffermerà sull'aspetto collettivo della memoria. In generale, gli studiosi che hanno trattato il tema⁶⁹ concordano sul fatto che la memoria abbia una esplicita valenza identitaria. Come osservato dall'egittologo

67 Per una panoramica sui rapporti tra letteratura e antropologia Cfr. F. DEI, *Fatti, finzioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura*, in “Uomo & Cultura. Rivista di studi antropologici”, S.F. Flaccovio Editore, Palermo, Anno XXIII- XXVI, Gennaio 1990 – Dicembre 1993, pp. 58-101; W. ISER, *Das Fiktive und das imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991; F. POYATOS, *Literary Anthropology: a New Interdisciplinary Perspective of Man through His Narrative Literature*, in “Versus. Quaderni di studi semiotici”, n. 28, 1981, pp. 3-28.

68 L. SCIOLLA, *Memoria, identità e discorso pubblico* in M. RAMPAZI, A. L. TOTA (a cura di), *Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*, Carocci, Roma, 2005, pp.19-30, alla p. 21.

69 Per un quadro interdisciplinare sulle riflessioni attorno alla memoria collettiva cfr. A. ERLI, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Metzler, Weimar/ Stuttgart, 2005; U. FABIETTI, V. MATERA, *Memoria e identità*, Meltemi, Roma 1999.

Jan Assmann, ogni cultura elabora «la sua struttura connettiva» che lega i componenti di un gruppo o di una comunità e tale struttura è costituita, da una parte, da un insieme di regole e valori condivisi; dall'altra, dal ricordo di un passato comune⁷⁰.

La memoria non agisce infatti in modo casuale ma è sorretta da una componente “intenzionale” connessa all'elaborazione dell'identità di specifiche collettività. Essa non compie cioè una ricostruzione del passato alla ricerca di una verità universale, ma parte da un bisogno di identità del presente per trovare principi stabilizzanti⁷¹. Mediante la selezione di tratti specifici che vengono a coincidere con il “contenuto” dell'identità, essa tende a presentarsi come un'entità stabile. La memoria controlla questo processo di selezione stabilendo delle connessioni tra il passato e il presente, proiettati verso un progetto futuro in grado di garantire la coerenza e la continuità temporale all'identità. La memoria si configura pertanto come un complesso rappresentativo o un meccanismo grazie al quale l'identità si mantiene sulla scena della storia, riproducendo e riformulando se stessa mediante elaborazioni culturali e simboli evocatori dell'appartenenza comune⁷².

Gli studi sulla memoria culturale hanno ricevuto un notevole impulso dai contributi del sociologo francese Maurice Halbwachs che negli anni Venti-Trenta ha elaborato la nozione di “memoria collettiva”. Andando oltre il classico concetto psicologico di memoria reputata esclusivamente come prerogativa legata al singolo soggetto, Halbwachs spiega come la memoria abbia invece una funzione di carattere essenzialmente sociale: essa viene definita all'interno di «quadri sociali», ovvero delle categorie culturali proprie di una collettività. Secondo il sociologo, la memoria non opera quindi una generica ricognizione del passato ma è il risultato di un'operazione culturale di natura collettiva che diventa rappresentativa di un pensiero sociale⁷³.

70 J. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997 (ed. or. 1992), p. XII.

71 Cfr. U. FABIETTI, *L'identità etnica*, cit., cap. VII, *La memoria etnica*, pp. 145-156.

72 *Ibidem*.

73 M. HALBWACHS, *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli-Los Angeles, 1997 (ed. or. 1925).

Halbwachs sottolinea l'importanza del riconoscimento della memoria del singolo in un quadro di relazioni sociali affinché questa possa essere confermata e garantita entro un contesto collettivo. Ciò che viene ricordato, attraverso un processo di selezione e di ricostruzione, deriva non da una semplice attività individuale ma da una serie di processi sociali che hanno chiare implicazioni identitarie.

Sulla scia di Halbwachs, l'egittologo Jan Assmann propone un'ulteriore distinzione tra una «memoria comunicativa» e una «memoria culturale». La memoria comunicativa, di natura semplice e spontanea, si riferisce ai ricordi di un passato vicino e si origina ad un livello di interscambio personale tra i membri di una collettività. La memoria culturale è invece un'operazione di più ampia portata che conferisce un senso alla comunità attraverso l'utilizzo di simboli, elementi rituali e miti che si ricongiungono a un passato mitico delle origini, e costituiscono un ricordo fondativo per l'identità collettiva⁷⁴.

Il merito di Assmann consiste nell'aver rilevato che la memoria culturale, secondo l'accezione indicata da Halbwachs, non rappresenta una ricostruzione cronologica del passato della collettività ma si concentra attorno a un complesso di immagini dalla valenza simbolica e identitaria riferite a momenti specifici, percepiti come fondamentali per l'identità del gruppo.

Nei suoi scritti successivi Halbwachs ha messo in evidenza come il ricordo culturale di un determinato gruppo sociale possa esistere solo in virtù di riferimenti concreti: nel complesso, dice il sociologo francese, si tratta di elementi dello spazio e del tempo che «ci offrono un'immagine di permanenza e stabilità», che possono consistere in rappresentazioni, riti o semplici oggetti e consentono all'identità di convalidare la propria esistenza⁷⁵.

Il ricordo del passato è inoltre sottoposto a un continuo processo di rielaborazione e riadattamento al presente. Una caratteristica fondamentale della memoria è proprio quella di compiere una continua ricostruzione di se

74 J. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, cit., p. 117.

75 M. HALBWACHS, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1987 (ed. or. 1950), p. 135.

stessa, rivisitando i ricordi del passato in base agli eventi presenti⁷⁶. Il ricordo costantemente attualizzato e riadattato al presente è soggetto a variabilità e mutamento e malgrado la sua finzione di stabilità e permanenza, l'identità costituisce sempre un dato anacronistico.

Pur poggiandosi sul reale, la memoria opera inoltre una ricostruzione del passato per certi versi arbitraria: selezionando solo determinati contenuti, ed escludendone degli altri attraverso cesure e omissioni, stabilisce sempre nuove connessioni in virtù delle esigenze del presente. Il ricordo risulta quindi sempre imperfetto, lacunoso, e la memoria vi pone rimedio con l'intervento dell'immaginazione⁷⁷.

L'immaginazione risulta quindi un elemento assai più influente, in quanto consente di eliminare le incongruenze e propone collegamenti in grado di confermare l'unità e la coerenza dell'identità. Al riguardo, gli storici Eric Hobsbawm e Terence Ranger, rivalutando il rapporto tra memoria e identità nazionale, hanno registrato un fenomeno di «invenzione della tradizione»⁷⁸, mentre Benedict Anderson su basi simili ha introdotto il concetto di «comunità immaginate»⁷⁹. Hobsbawm, in particolare, ha illustrato come in Europa a cavallo tra il XIX e il XX secolo fu avviata da parte degli stati nazionali una campagna di “invenzione di tradizioni”, attraverso la creazione di simboli e miti in grado di evocare il senso di appartenenza alla nazione. Così scrive Hobsbawm:

76 Cfr. J. ASSMANN, *La memoria culturale*, cit., p. 17.

77 Ulteriori conferme giungono da altri campi disciplinari, nelle neuroscienze, in psicanalisi e in filosofia viene rifiutata la concezione della memoria come facoltà conservativa, in ragione della sua incapacità di restituire un ordine privilegiato degli eventi della vita. Cfr. G. M. EDELMAN, *Sulla materia della mente*, Adelphi, Milano, 1992; D. P. SPENCE, *Verità storica e verità narrativa. Significato e interpretazione in psicoanalisi*, G. Martinelli & C., Firenze, 1987; D. DENNETT, *La mente e le menti. Verso una comprensione della coscienza*, Sansoni Editore, Milano, 1997.

78 E. J. HOBSBAWM, T. RANGER, (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1994 (ed. or. 1983).

79 B. ANDERSON, *Comunità immaginate*, Roma, Manifesti Libri, 1996. (ed. or. 1982).

Tutti gli storici per quanto diversi possano essere i loro obiettivi intervengono in questo processo di costruzione-invenzione della tradizione nella misura in cui contribuiscono, in modo più o meno consapevole, a creare, demolire e ristrutturare immagini del passato che non appartengono soltanto al mondo dell'indagine specialistica, ma anche alla sfera pubblica dell'uomo in quanto essere politico.

Seguendo le orme di tali riflessioni numerosi altri pensatori hanno sottolineato il carattere costruito e in un certo senso immaginato della memoria, che nasconde differenze e incongruenze per confermare l'identità. Nell'ultimo ventennio, in discipline quali la storia e la letteratura si è sviluppato un nuovo paradigma attorno al concetto di memoria e a partire dalla fine degli anni Ottanta la letteratura si è relazionata con maggiore intensità coi temi della memoria e del ricordo⁸⁰, e come ricorda Ezio Raimondi: si deve ritenere la letteratura come «quella istituzione che conserva il passato attraverso la parola»⁸¹.

Entro tale prospettiva le opere letterarie vengono recepite come «testi culturali», ossia come testi che veicolano valori e norme di una collettività, contribuendo a forgiare e stabilizzare l'identità⁸². Incorporando memorie e simboli che vengono reinventati e riproposti per la fruizione, l'opera letteraria si fa espressione inequivocabile di una cultura. Nella premessa all'opera *Letteratura e identità nazionale* Raimondi considera la letteratura nazionale quale mezzo efficace per scoprire l'identità:

La letteratura è il segno di un'identità che fissa e rende eterno, anche nelle sue successive modificazioni, il carattere di un popolo; e l'identità è qualcosa che si possiede e che vive attraverso le epoche [...]. Se si vuole riflettere sulla nostra identità, bisogna ripercorrere le linee fondanti della nostra letteratura, consapevoli, da un lato della sua evoluzione e, dall'altro, della continuità di certi valori. La letteratura, insomma, conservando la memoria di un popolo, ne delimita e fissa l'identità⁸³.

80 Cfr. J. ASSMANN, Nachwort in E. ESPOSITO, *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses in der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, pp. 400-414, alla p. 400.

81 E. RAIMONDI, *Premessa* in *Letteratura e identità nazionale*, cit., p. IX.

82 Cfr. A. ASSMANN, *Was sind kulturelle Texte?* in A. POLTERMANN (a cura di), *Literaturkanon, Medienereignis, Kultureller Text. Formen interkulturellen Kommunikation und Übersetzung*, Erich Schmidt, Berlin, 1995, pp. 232-244.

83 E. RAIMONDI, *Premessa* in *Letteratura e identità nazionale*, cit., p. XVIII.

Non la semplice narrazione, dunque, ma la letteratura come forma d'arte e sistema rappresentativo simbolico si rivela in grado di costruire e conservare le immagini che sostanziano l'identità. E se il testo letterario costituisce il luogo deputato alla creazione dei simboli identitari, per poter cogliere l'identità di un popolo occorre guardare alla sua letteratura.

Capitolo II

L'identità etnica

2.1. L'*ethnos* nella storia

Quando si entra nel merito delle questioni inerenti le identità etniche e si ricorre a categorie come quelle di “etnia” o “etnicità” si è generalmente portati a pensare a un gruppo oggettivo o naturale, formato da un insieme di individui, i quali condividono una serie di tratti che convenzionalmente vengono ritenuti costitutivi dell'identità: la residenza su un determinato territorio, una discendenza biologica comune, la condivisione di una lingua, di una storia, di una religione, e in definitiva di una cultura comune¹.

Per un verso, tali caratteri identificativi raramente si prestano ad essere raggruppati in maniera omogenea e coerente², mentre per un altro, alcuni casi di studio dimostrano che non tutti i gruppi classificabili come etnici rivendichino necessariamente un'identità³. Ne consegue che non vi sia nulla di fisso e predeterminato nell'etnia: anche in questa particolare declinazione dell'identità si ha a che fare con delle costruzioni culturali che spesso, nei contesti etnici, rimandano a categorizzazioni e rappresentazioni imposte da un osservatore esterno.

Per gli antichi greci il termine etnia (da *éthnos*: razza, popolo) corrispondeva a una categoria contrapposta a quella di *polis*. La *polis* era la città-stato, una comunità provvista di leggi e costumi, mentre l'*ethnos* designava una forma di organizzazione sociale a-politica, comprendente sia i

1 Cfr. U. FABIETTI, *L'identità etnica*, cit., pp. 13-29.

2 Un dato interessante che evidenzia come tali distinzioni siano frutto di idee preconcepite e derivino da operazioni arbitrarie è che a seconda delle tradizioni intellettuali vengono scelti differenti criteri per definire l'etnia: il sentimento dell'appartenenza a una collettività viene ad esempio privilegiato in Germania e nei Paesi del Nord Europa, mentre in Francia predomina il criterio linguistico. Cfr. R. GALLISSOT, M. KILANI, A. RIVERA (a cura di), *L'imbroglio etnico in quattordici parole-chiave*, Edizioni Dedalo, Bari, 2001, (ed. or. 1997), p. 133.

3 Prima della colonizzazione europea il continente africano era popolato da alcune società senza nome e dunque prive di identità. I colonizzatori europei hanno letteralmente inventato delle etnie classificando e denominando tali collettività mediante etnonimi del tutto arbitrari. Cfr. F. REMOTTI, *Contro l'identità*, cit., p. 18. A proposito di due popolazioni africane, i Tutsi e gli Hutu, tristemente noti in seguito al genocidio avvenuto in Ruanda nel 1994, Remotti scrive che gli europei «non avevano trovato due etnie, con caratteri distinti e con la tipica rivendicazione della propria identità; hanno invece pensato, immaginato, supposto e poi asserito e “scritto” che le due categorie tutsi e hutu fossero due etnie distinte, con origini, storie e qualità diverse [...] dando forma a due diverse “etnie”, istituendo due diverse “identità”». Ivi, p. 47.

greci non organizzati in villaggi sia i “barbari”, i “balbettanti”, ovvero gli individui incapaci di utilizzare la lingua greca. L'*ethnos* designava quindi la società considerata “incivile” esclusa dalla vita sociae e politica della *polis*⁴.

Fin da principio il termine ha assunto una connotazione negativa che si manterrà nella storia dell'Occidente sino all'età moderna e ancora nell'Ottocento, indicando una comunità identificata principalmente in base a criteri biologici, la nozione di etnia veniva generalmente utilizzata come sinonimo di “razza” e risultava legata all'idea di una nazione mancante e difettiva. È questo, d'altra parte, il periodo in cui fioriscono i nazionalismi europei e in cui si sviluppa la storiografia che darà avvio alle riflessioni e agli studi attorno a quei popoli considerati “altri”. Così, nell'epoca contrassegnata dall'egemonia europea, mentre le teorie storiografiche erano impegnate a celebrare la nascita della nazioni, l'antropologia culturale, ancora viziata da una visione eurocentrica, si dedicava allo studio delle popolazioni extraeuropee ritenute a uno stadio inferiore di evoluzione, in quanto considerate prive di storia ed estranee alle dinamiche che interessarono il nostro continente⁵.

A questa altezza storica nasce appunto l'etnologia come scienza delle *ethné*, vale a dire delle società ritenute “a-politiche”, prive di scrittura e incapaci di divenire “soggetti” attivi della propria storia⁶. Il termine “etnia” venne dapprima introdotto nella lingua francese⁷, e un primo tentativo di ridefinizione semantica per evitare di confonderlo con i concetti di razza e nazione, si deve all'antropologo Georges Vacher de Lapouge⁸.

In tale contesto storico-culturale la concezione dell'etnicità rientrava ancora entro schemi interpretativi di matrice sostanzialista: l'identità etnica veniva

4 Cfr. R. GALLISSOT, M. KILANI, A. RIVERA (a cura di), *L'imbroglia etnica in quattordici parole-chiave*, cit., pp.130-131.

5 Cfr. U. FABIETTI, *L'identità etnica*, cit., pp. 89 e sgg.

6 R. GALLISSOT, M. KILANI, A. RIVERA (a cura di), *L'imbroglia etnica in quattordici parole-chiave*, cit., p. 132.

7 Per un approfondimento sull'evoluzione del termine "etnia" nella tradizione francese si veda, A. KRIEG-PLANQUE, *Le mot "ethnie": nommer autrui. Origine et fonctionnement du terme "ethnie" dans l'univers discursif français*, in “Cahiers de lexicologie. Revue internationale de lexicologie et de lexicographie”, Editions Garnier, Paris, n. 87, 2005/2, pp. 141-161.

8 Cfr. R. GALLISSOT, M. KILANI, A. RIVERA (a cura di), *L'imbroglia etnica in quattordici parole-chiave*, cit., p. 131.

cioè considerata intrinseca e connaturata a ciascun gruppo etnico e veniva perciò rappresentata come una sostanza inalterabile e non soggetta ai cambiamenti storici, né alle influenze culturali esterne.

Sebbene in Europa abbia mantenuto un certo seguito una concezione dell'identità etnica «di tipo popolare», in base alla quale «l'identità è collegata all'idea di sostanza e ad una sostanza biologicamente trasmessa»⁹, la nozione di etnia è stata sottoposta ad una radicale revisione critica per tutta la durata del XX secolo. Nella temperie rivoluzionaria della seconda metà del Novecento, in seguito ai movimenti anti-coloniali e alle rivendicazioni delle minoranze di tutto il mondo, si impone la necessità di rivedere tale concetto in base a criteri che non siano razziali. Inizia così ad affermarsi una visione costruttivista dell'identità etnica, non più ritenuta elemento innato ed immutabile ma costruzione sociale dinamica e mutevole¹⁰.

Il primo ad aver dato inizio al superamento delle teorie essenzialiste, proponendo uno schema interpretativo costruttivista, fu l'antropologo norvegese Friedrik Barth, che nei suoi studi sulle popolazioni in conflitto, si concentrò sui meccanismi di formazione dei gruppi etnici e in particolare sulla natura dei confini esistenti tra le diverse comunità¹¹. Secondo il paradigma proposto da Barth, il confine etnico si configura come quel luogo in cui si struttura l'interazione inter-etnica, e in cui i gruppi determinano la propria identità e conservano contemporaneamente la propria diversità rispetto agli altri¹².

Sebbene le categorie etniche abbiano in certa misura origine da differenze culturali preesistenti, tramandate dalle comunità nel corso del tempo, i confini

9 M. S. STEWART, *Identità sostanziale e identità relazionale. Gli zingari ungheresi sono un gruppo "etnico"?* in L. PIASERE (a cura di), *Comunità girovaghe, comunità zingare*, Liguori Editore, Napoli, 1995, pp. 315-341, alla p. 319.

10 Le teorie costruttiviste mettono in rilievo il carattere costruito (e dunque inventato) dell'etnicità, la quale si configura come una creazione storica e sociale, un vero e proprio artefatto culturale, mentre le teorie essenzialiste sostenevano che alla base dell'etnicità vi fosse un qualche fondamento sostanziale di natura biologica. Cfr. J. G. KELLAS, *Nazionalismi ed etnie*, Il Mulino, Bologna, 1993 (ed. or. 1991).

11 Cfr. F. BARTH (a cura di), *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Universitetsforlaget, Bergen-Oslo, 1969.

12 Ivi, p. 16.

etnici non vengono costruiti in base a differenze oggettive ma mediante la selezione di alcune caratteristiche ritenute più rilevanti e significative di altre da parte dei soggetti coinvolti. Alcuni tratti diventano così segnali ed emblemi di differenza mentre altri vengono completamente ignorati¹³. Se ne deduce che le categorie etniche e tutta la serie di distinzioni correlate non siano stabilite in base a caratteri oggettivi e immanenti, ma siano risultato di una scelta che ha a che vedere con la percezione della propria identità.

L'attenzione posta da Barth sui diversi processi implicati nella formazione e nel mantenimento dei gruppi etnici consente pertanto di guardare all'identità etnica non più come a una sostanza invariabile nel tempo, ma come a un processo condizionato da mutevoli circostanze storiche e sociali. L'identità etnica è una realtà simbolica in costante divenire che si costruisce e si mantiene nell'interazione sociale attraverso processi relazionali complessi e il modo in cui i gruppi etnici si mantengono nel tempo non dipende da una selezione irrevocabile di caratteri stabiliti in modo irreversibile, ma da un continuo processo di espressione e verifica¹⁴.

Se da un lato Barth parla di «differenze significative», dall'altro studi più recenti hanno ormai messo in evidenza un aspetto fondamentale dell'etnicità: appartenere a un gruppo etnico è qualcosa che attiene all'ambito del simbolico. Arnold L. Epstein sostiene, ad esempio, che dietro al complesso fenomeno dell'identità etnica vi siano delle situazioni che «toccano qualche corda» e riconosce che il nodo centrale relativo al problema dell'etnicità sia rappresentato dalla «grande carica emozionale che sembra circondare o stare alla base di buona parte del comportamento etnico»¹⁵.

La condivisione di un certo numero di tratti identitari non fa dunque di un gruppo un'etnia. Piuttosto, riprendendo la definizione dell'antropologo Ugo Fabietti si può affermare che:

¹³ Ivi, p. 14.

¹⁴ Ivi, p. 15.

¹⁵ A. L. EPSTEIN, *L'identità etnica. Tre studi sull'etnicità*, Loescher, Torino, 1983 (ed. or. 1978), p. 9.

l'identità etnica o l'etnicità si manifesta come il sentimento di appartenere a un gruppo più o meno definito. Essa è una definizione del sé o dell'altro collettivi che ha quasi sempre le proprie radici in rapporti di forza tra gruppi¹⁶ attorno a interessi specifici¹⁷.

Tale definizione si rivela sintetica in quanto coniuga due aspetti che gli studiosi rilevano fondamentali nella costruzione dell'identità etnica: la componente culturale e la componente materiale, riconducibile a una visione “strumentale” dell'etnicità¹⁸.

2.2. La finzione etnica

I gruppi etnici non vanno considerati come gruppi chiusi posti gli uni a fianco agli altri: al contrario, essi interagiscono e addirittura si mescolano e confondono¹⁹, cosicché qualunque osservazione sull'identità etnica non può prescindere dalla considerazione di contesti dai quali le identità emergono come il risultato di relazioni di natura dialettica e oppositiva. È infatti proprio in virtù di una «enfattizzazione di tratti culturali idiosincratici» che il gruppo si auto-attribuisce una omogeneità interna e rivendica al contempo una diversità nei confronti degli altri²⁰.

Secondo l'attuale prospettiva dell'antropologia culturale, le etnie devono

16 Fabietti ritiene che «in una situazione di opposizione e conflitto i gruppi emergono come costituiti da individui che dichiarano di condividere una data “cultura” autentica e quindi irriducibile ad altre. [Questo] è un modo a volte più efficace di altri per inserirsi con successo nella competizione per l'accesso alle risorse. È in presenza di queste condizioni che si manifesta e si rafforza il sentimento della etnicità, dove con questo termine si deve indicare l'idea, tipica di gruppi di individui, di appartenere alla stessa tradizione». U. FABIETTI, *L'identità etnica*, cit., p. 157.

17 Ivi, p. 14

18 Tra gli studiosi che hanno privilegiato una visione strumentale cfr. A. COHEN, *Two dimensional Man*, Routledge & Kegan Paul, London, 1974; ID. *La lezione dell'etnicità*, in V. MAHER (a cura di), *Questioni di etnicità*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1994, (ed. or. 1956; per quanto riguarda il saggio ed. or. 1974). Sul dibattito che oppone la teoria strumentale e quella simbolica dell'etnicità si rimanda a P. POUTIGNAT, J. STREIFF-FENART, *Théories de l'ethnité*, Presses Universitaires de France (PUF), Paris, 1995, pp. 136-140.

19 Cfr. J. L. AMSELLE, E. M'BOKOLO (a cura di), *Au couer de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et État en Afrique*, La Découverte & Syros, Paris, 1999, p. III.

20 U. FABIETTI, *L'identità etnica*, cit., p. 21

essere trattate alla stregua di categorie storiche, ossia come invenzioni culturali che adeguatamente analizzate mostrano in tutta la loro evidenza la relatività dell'appartenenza etnica²¹. Etnia e etnicità sono infatti «frutto di operazioni e strategie intellettuali», costruzioni simboliche risultanti da circostanze storiche, sociali e politiche determinate²², categorie di cui occorre necessariamente svelare la natura di “finzione” per evitare quel «processo di reificazione che trasforma un'idea regolativa in una realtà illusoria»²³.

Se l'etnia è una finzione, d'altra parte è anche vero che essa rimanda a una qualche realtà. Non è un «fantasma» o «un mero inganno dell'immaginazione»: l'etnicità possiede le sue storie che in quanto tali, oltre ad essere investite di un carico simbolico, sortiscono degli effetti reali e materiali²⁴. L'identità etnica, per quanto inventata e costruita, è difatti una entità che ha un'ineludibile efficacia pratica in quanto capace di agire nella realtà sociale.

Ritenere che l'etnicità sia un artefatto e un criterio di auto-definizione, non significa però affermare che le categorie etniche siano prive di contenuti: esse sono investite da una carica emotiva e percepite come un dato della realtà da coloro che vi si riconoscono. Tale realtà non coincide necessariamente con la rappresentazione etnica e sembrerebbe riconducibile al sentimento di comune appartenenza ad una tradizione che si configura tuttavia come un atto di immaginazione e di invenzione²⁵.

21 J. L. AMSELLE, E. M'BOKOLO (a cura di), *Au coeur de l'ethnie*, cit., p. II.

22 U. FABIETTI, *L'identità etnica*, cit., p. 21.

23 Ivi, p. 61.

24 S. HALL, *Cultural Identity and Diaspora* in J. RUTHERFORD (a cura di), *Identity, Community, Culture, Difference*, cit., pp. 222-237, alla p. 226.

25 Cfr. U. FABIETTI, *L'identità etnica*, cit., p. 133.

2.2.1. La produzione dell'etnia: sguardo interno ed esterno

Partendo dal presupposto teorico che l'etnia rappresenti una costruzione, ossia una finzione, occorre chiarire che esistono più modalità ed elementi che entrano in gioco in tale processo di creazione. A tal proposito Jean-Loup Amselle propone una distinzione tra due principali livelli di produzione dell'identità etnico-culturale: un livello interno e un livello esterno. Nel caso in cui l'identità venga prodotta internamente sono i gruppi interessati a definire se stessi in base alla selezione di un insieme di caratteri rappresentativi in grado di evocare l'appartenenza comune per i membri del gruppo; per quanto riguarda invece la produzione esterna, l'etnia viene definita da un gruppo dominante mediante criteri convenzionali e indipendenti dalla sua effettiva omogeneità interna²⁶.

Partendo da tale assunto Christian Bromberger propone un'ulteriore distinzione utile alla comprensione dei processi di formazione dell'etnia, introducendo le categorie di «identità sostanziale» e «identità performativa»²⁷. L'identità costituita a partire da una prospettiva esterna è detta *sostanziale* ed è stabilita in base alla selezione di una serie di criteri ritenuti oggettivi che pretendono di essere rappresentativi di quella identità. L'identità prodotta dai soggetti “etnici” è detta invece *performativa*, in quanto viene percepita istintivamente dai soggetti coinvolti, i quali in un contesto sociale riconoscono immediatamente i tratti che divengono criteri di appartenenza²⁸.

Al di là di tali classificazioni, le due percezioni (interna-esterna) sono strettamente interconnesse e partecipano entrambe al processo di costituzione

26 Ivi, p. 42-44.

27 Cfr. C. BROMBERGER, *L'Ethnologie de la France et le problème de l'identité*, in “Civilisations”, XLII, n. 2, 1993, pp. 45-63.

28 Richard Jenkins propone invece la distinzione tra *categorizzazione* e *identificazione* di gruppo. Il processo di categorizzazione ha a che vedere con una rappresentazione identitaria imposta dall'esterno, l'identificazione è invece una costruzione identitaria soggettiva. L'autore sottolinea la reciprocità di tali processi, evidenziando come l'identificazione possa sorgere come risposta a un processo di categorizzazione. Cfr. R. JENKIS, *Social Anthropological Models of Inter-Ethnic Relations*, in J. REX, D. MASON (a cura di), *Theories of Race and Ethnic Relations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988 (ed. or. 1986), pp. 170-186.

dell'identità. Le etnie e così le identità, come già ribadito, emergono come tali solo in un contesto di tipo oppositivo e contrastivo, risultato di un rapporto dialettico tra sguardo interno ed esterno. Ne consegue che una qualunque identità è spesso il risultato di un'interazione tra questi elementi e il prodotto di una serie di processi dinamici e complessi. Se per un verso le etnie sono il frutto di una creazione esterna, derivano cioè da operazioni di selezione proposte da colonizzatore che ha circoscritto delle entità etniche, per l'altro, le stesse classificazioni sono state adottate dalle comunità colonizzate che hanno finito per interiorizzare e far proprio «lo sguardo etnicizzante» del colonizzatore²⁹.

Frederik Barth tenendo presenti la pluralità dei processi coinvolti nella formazione dei gruppi assume un punto di vista che mira a cogliere l'etnia da una prospettiva interna, secondo la sua interpretazione il «carattere primario» dei gruppi etnici è quello di costituire «categorie di ascrizione e identificazione da parte degli stessi autori»³⁰. E per riprendere la sintesi di Fabietti, affinché un gruppo diventi effettivamente un'etnia è necessario che questo elabori una rappresentazione specifica di sé, la quale rinvia a un sostrato mitico e simbolico³¹. Se dunque l'etnia ha una sua fondamentale realtà nell'auto-rappresentazione, ancor prima che intervenga una classificazione ad opera di un soggetto esterno, per poter entrare nella sfera più profonda dell'identità etnica occorre prendere in analisi la prospettiva interna.

29 J-L. AMSELLE E E. M'BOKOLO, (a cura di) *Au coeur de l'ethnie*, cit., p. 23.

30 F. BARTH, *I gruppi etnici e i loro confini*, in V. MAHER (a cura di), *Questioni di etnicità*, cit., pp. 33-71, alla p. 34 [Traduzione parziale di F. BARTH (a cura di), *Ethnic Groups and Boundaries*, cit.].

31 U. FABIETTI, *L'identità etnica*, cit. p. 144.

2.3. La configurazione etnica

L'etnologo Anthony D. Smith, nei suoi studi sulle origini etniche delle nazioni, introduce un nuovo modello teorico utile alla comprensione dei meccanismi di formazione dell'identità etnica. Indicando i tratti distintivi marcatori dell'etnicità egli elabora una configurazione etnica, un complesso mitico-simbolico a cui ha dato il nome di *mythomoteur*³².

Smith definisce un'etnia come una popolazione che condivide alcuni tratti fondamentali ed elenca sei attributi, le «categorie etniche», che ritiene necessarie affinché la comunità si configuri come una collettività consapevole di sé: un nome collettivo, una comune genealogia, la condivisione di un insieme di memorie storiche, l'associazione con uno specifico territorio, un sentimento di solidarietà interna e uno o più elementi culturali che si rendono rappresentativi di una cultura comune³³. Sono ancora categorie in parte riconducibili a una visione sostanzialista dell'identità, ma lungi dal ritenere tali elementi come dati oggettivi, Smith li riconsidera in virtù della valenza simbolica ad essi attribuita dai soggetti coinvolti.

Nelle teorizzazioni dello studioso, il «cuore dell'etnicità» risiederebbe in un complesso di «miti, memorie, valori e simboli» attraverso i quali si delinea il senso di appartenenza comune³⁴. A questo proposito Smith spiega come i fattori oggettivi dicano ben poco sulla qualità e il carattere distintivo del gruppo:

Per questo noi dobbiamo rivolgerci a fattori più “soggettivi”: non le dimensioni più effimere della volontà, degli atteggiamenti, e anche dei sentimenti collettivi, che compongono il tessuto quotidiano della coscienza etnica, ma *gli attributi più permanenti della memoria, del valore, del mito e del simbolismo*. Infatti questi sono *aspetti spesso documentati e immortalati nelle arti, nei linguaggi, nelle scienze e nelle leggi della comunità* che, sebbene siano soggetti a uno sviluppo più lento, lasciano la loro impronta nelle percezioni delle generazioni e plasmano le strutture e l'atmosfera della comunità attraverso le distintive tradizioni che essi depositano³⁵.

32 Cfr. A. D. SMITH, *Le origini etniche delle nazioni*, Il Mulino, Bologna, 1992 (ed. or. 1986).

33 ID., *National Identity*, Penguin Books, London, 1991, pp. 20-21.

34 Cfr. ID., *Le origini etniche delle nazioni*, cit., pp. 54-55.

35 Ivi, p. 31 [Il corsivo è di chi cita].

Detto in altri termini, le identità etniche (o pre-nazionali) strutturate per mezzo di strategie rappresentative creative devono essere esaminate attraverso i miti fondativi e gli elementi simbolici preservati nelle arti e nelle fonti letterarie, anziché sulla base di elementi ritenuti convenzionalmente oggettivi.

Sulla scorta delle riflessioni di Smith, un considerevole contributo agli studi sull'etnia è stato fornito da Carlo Tullio-Altan, uno dei fondatori dell'antropologia culturale italiana, il quale ha individuato una serie di elementi costitutivi dell'etnicità o di ciò che egli designa con il nome di *ethnos*³⁶. Tali elementi consentono di considerare l'*ethnos* come tipo ideale³⁷, cioè, spiega l'autore: «come complesso simbolico vissuto dai vari popoli come costitutivo della loro identità e come principio di aggregazione sociale»³⁸.

Secondo l'interpretazione di Tullio-Altan, nelle opere etnografiche e nei documenti storici sulle civiltà antiche e moderne è riscontrabile la presenza pressoché costante di alcuni temi, essenziali alla costruzione del tipo ideale dell'*ethnos*, che egli classifica con le seguenti categorie:

- a) *l'epos, come trasfigurazione simbolica della memoria storica in quanto celebrazione del comune passato;*
- b) *l'ethos, come sacralizzazione dell'insieme di norme e di istituzioni, tanto di origine religiosa quanto civile, sulla base dei cui imperativi si costituisce e si regola la socialità del gruppo;*
- c) *il logos, la lingua attraverso cui si realizza la comunicazione sociale;*

36 La riflessione di Carlo Tullio-Altan attorno all'*ethnos* è rintracciabile in diversi contributi. Prende avvio con l'analisi dell'esperienza simbolica nell'opera *Soggetto, simbolo e valore*, Feltrinelli, Milano, 1992; viene definita sistematicamente in *Ethnos e Civiltà. Identità etniche e valori democratici*, Feltrinelli, Milano, 1995; e ripresa e applicata alla situazione italiana ne *La coscienza civile degli italiani. Valori e disvalori nella storia nazionale*, Gaspari Editore, Udine, 1997.

37 Nel suo saggio del 1904 *Die "Objektivität" sozialwissenschaftlicher und soziopolitischer Erkenntnis* Max Weber sostiene che: «[il tipo ideale] rappresenta un quadro concettuale, il quale non è la realtà storica, e neppure la realtà sociale vera e propria [...]: ha il significato di un puro concetto-limite ideale, a cui la realtà deve essere commisurata e comparata, al fine di illustrare determinati elementi significativi del suo contenuto empirico. M. WEBER., *Il metodo delle scienze storico sociali*, Einaudi, Torino, 1958 (ed. or. 1922), p. 112.

38 C. TULLIO-ALTAN, *Ethnos e civiltà*, cit., p. 21.

d) il genos, come trasfigurazione simbolica dei rapporti di parentela e dei lignaggi, nonché di quello dinastico, attraverso il quale si trasmette di generazione in generazione il potere;

e) il topos, come immagine simbolica della madre-patria, e del territorio vissuto come valore in quanto matrice della stirpe e dei prodotti della natura, e come fonte di suggestione estetica e affettiva³⁹.

Tali forme simboliche, pur avendo origine da realtà concrete socio-culturali e naturali (le prime tre componenti sono associate ad elementi culturali, mentre le due seguenti derivano da elementi naturali), non compaiono nella configurazione dell'*ethnos* in quanto tali, bensì come loro sublimazioni, ovvero come simboli e valori che si offrono come principi di aggregazione per i soggetti interessati che vi si identificano riconoscendosi in una partecipazione sociale⁴⁰.

In ciò risiede una sensibile differenza rispetto al modello proposto da Smith il cui limite risiederebbe, secondo l'antropologo italiano, nell'associazione di elementi fra loro eterogenei (linguistici, simbolici, storici, naturali, e psicologici). I marcatori culturali dell'etnicità individuati da Smith fanno ancora riferimento a realtà concrete, mentre secondo Tullio-Altan le componenti del complesso mitico-simbolico dovrebbero derivare da una «trasfigurazione simbolica delle realtà cui si riferiscono», affinché si abbia non un semplice elenco di dati traslati dall'esperienza, ma un funzionale sistema di simboli⁴¹.

Il modello dell'*ethnos* proposto da Tullio-Altan si presenta come una «dinamizzazione simbolica» dell'etnicità rispetto all'impostazione di Smith: i tratti costitutivi che quest'ultimo definisce come categorie etniche sono simili a quelli messi in rilievo dal teorico italiano ma questi, prendendo le distanze da Smith, accentua la componente valoriale e simbolica di tali rappresentazioni⁴².

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 20.

⁴² Cfr. U. FABIETTI, *L'identità etnica*, cit., p. 149.

Data «la molteplicità dei contenuti e la polisemia dei prodotti simbolici»⁴³, il significato assunto dalle componenti dell'*ethnos* nelle sue molteplici realizzazioni storiche non è stabilito aprioristicamente né appare immutabile nel tempo, ma varia a seconda delle società e in base alle congiunture storiche: «tale varietà di combinazioni, ognuna delle quali peculiare per ogni società, costituisce la sua irripetibile originalità e al tempo stesso la sua chiave di lettura, la sua cifra interpretativa»⁴⁴.

Secondo Tullio-Altan alcuni fattori sono imprescindibili e sembrano avere un peso maggiore rispetto agli altri. L'insieme delle memorie storiche (*epos*) e delle norme istituzionali del gruppo (*ethos*), ad esempio, sono indispensabili: sono le «due colonne portanti del tipo ideale» dell'*ethnos*: se non vengono attivate, le altre componenti non sono in grado di sopperire al «vuoto di identità» che verrebbe a crearsi entro il complesso mitico simbolico⁴⁵.

Anche all'interno di uno stesso gruppo etnico permangono differenze interne in quanto non tutti i membri partecipano allo stesso modo al «patrimonio simbolico» e avvertono come egualmente significative le diverse sfere dell'*ethnos*; storicamente le élite intellettuali e aristocratiche risultavano maggiormente coinvolte negli ambiti relativi all'*ethos*, all'*epos* e al *logos*, mentre le classi subalterne sono state più legate al *genos* e al *topos*⁴⁶.

2.3.1. Gli elementi costitutivi dell'*ethnos*

Si approfondirà ora con maggiore precisione il significato di ognuna delle componenti simboliche del tipo ideale dell'*ethnos*, ripercorrendo i tratti salienti della riflessione di Tullio-Altan integrandoli, ove possibile, con ulteriori punti di vista.

43 C. TULLIO-ALTAN, *Ethnos e civiltà*, cit., p. 16.

44 Ivi, p. 29.

45 Ivi, p. 24.

46 Ivi, p. 29.

a) *Epos*

Nelle pagine precedenti si è parlato del ruolo centrale assunto dalla memoria entro i processi di costruzione dell'identità, e come evidenziato da Smith il senso di appartenenza al gruppo è sostenuto da un insieme di memorie storiche comuni⁴⁷. La condivisione di un trascorso storico costituisce infatti uno dei principi base di aggregazione, in quanto consente di collegare idealmente i membri di un gruppo lungo una linea temporale conservando in questo modo l'etnia sulla scena della storia.

Occorre però distinguere «l'*historia*», intesa come ricerca e documentazione storiografica, dalla storia celebrativa ed encomiastica (dalla musa greca Clio) destinata a fungere da collante ideologico-sociale e da principio di identificazione etnica⁴⁸. L'*epos* rientra in questa seconda sfera e attraverso un processo di «sacralizzazione della memoria storica» consente al gruppo sociale di riconoscere e al tempo stesso celebrare la propria appartenenza ad una tradizione⁴⁹. Nello specifico, l'*epos* è riconducibile alla trasfigurazione simbolica della storia nella forma del mito che l'ha preceduta, in quanto rappresenta un «racconto storico reso metastorico e legato, al tempo stesso, alla dimensione del poetico, del religioso e del politico»⁵⁰.

Le forme più rappresentative di *epos* sono rintracciabili nelle fonti letterarie etnografiche e storiche sotto forma di miti: delle origini, degli eroi fondatori e di quell'insieme di miti che si svilupparono in seguito, evocatori di una comune genesi storica e fonte di “nutrimento” culturale in grado di rafforzare la coesione del gruppo etnico⁵¹. Smith, ad esempio, rinviene una serie di miti delle origini presenti in ogni mitologia nazionale o in ogni mito delle origini e della discendenza etnica. Questi comprendono, tra gli altri: «un mito delle origini nel tempo [e] nello spazio», «un mito degli antenati» (chi ha generato il

47 Cfr. A. D. SMITH., *National Identity*, cit., pp. 20-21.

48 Cfr. C. TULLIO-ALTAN, *Soggetto, simbolo e valore*, cit., pp. 78-79.

49 ID., *Ethnos e civiltà*, cit. p. 23.

50 Ivi, p. 22.

51 Cfr. *Ibidem*.

gruppo), «un mito dell'età dell'oro» (la celebrazione delle gesta eroiche), «un mito di decadenza» (p.e. la conquista da parte di altri o l'esilio) e «un mito di rinascita» (la riconquista della precedente gloria)⁵².

b) *Ethos*

L'*ethos* consiste nella “sacralizzazione” del complesso istituzionale, normativo, religioso e civile e si pone come fondamento della solidarietà sociale condivisa. Entro tale categoria rientrano molteplici «fenomeni culturali simbolicamente trasfigurati» che hanno a che vedere con le relazioni sociali tra i membri di una collettività.

L'*ethos* non include solo le norme etiche interiorizzate che sanciscono una determinata condotta morale, ma riguarda anche i comportamenti ad esse associate, nonché i costumi e le istituzioni creati per garantire il rispetto della moralità mediante modalità di «controllo sociale»; a tali elementi si unisce inoltre il complesso delle religioni e delle credenze posto a garanzia del contesto etnico⁵³.

c) *Logos*

La categoria del *logos* risulta una delle più rilevanti all'interno di tale schema interpretativo. Già Wilhelm Von Humboldt aveva messo in evidenza lo stretto legame esistente tra lingua e popolo quando affermava che «la lingua è, per così dire, la manifestazione fenomenica dello spirito dei popoli; la loro lingua è il loro spirito e il loro spirito la loro lingua».⁵⁴ Data l'immediatezza dell'equazione lingua = popolo, non sorprende che il criterio dell'omogeneità

52 Tra i motivi ricorrenti Smith indica anche un «mito di migrazione» e un «mito di liberazione»; Cfr. A. D. SMITH, *Le origini etniche delle nazioni*, cit., p. 392.

53 C. TULLIO-ALTAN, *Ethnos e civiltà*, cit. p. 24.

54 W. V. HUMBOLDT, *La diversità delle lingue*, (a cura di) D. DI CESARE, Laterza, Roma-Bari, 1991 (ed. or. 1836), p. 33.

linguistica sia stato a lungo assunto come uno dei marcatori fondamentali, se non quello esclusivo, dell'identità⁵⁵.

Se da un lato risulta accettato all'unanimità il fatto che l'identità si costituisca grazie al linguaggio, dall'altro, c'è un ulteriore aspetto che si rivela fondamentale nel rapporto esistente tra una lingua e i suoi parlanti. È solo a partire dagli anni Settanta che grazie ai contributi del linguista statunitense Joshua Fishman viene messa in rilievo la componente simbolica associata al linguaggio. Egli sostiene infatti che non sono le norme e gli usi linguistici a stabilire la coesione di una comunità linguistica ma è il valore simbolico associato alla lingua a porsi come fondamento della coesione interna del gruppo, in un contesto di differenziazione rispetto agli altri⁵⁶. Fishman sostiene che

*At every stage, ethnicity is linked to language, whether indexically, implementationally or symbolically. There is no escaping the primary symbol-system of our species, certainly not where phenomenology of aggregational definition and boundary maintenance is involved, when ethnic being, doing and knowing are involved*⁵⁷.

Appurato che la lingua costituisce il sistema primario dei simboli identitari, entro il modello dell'*ethnos* il *logos* si configura principalmente come espressione di un *epos* e di un *ethos* e in generale di tutte le altre componenti costitutive dell'identità che, in quanto simbolizzate e successivamente verbalizzate, trovano nell'espressione linguistica, e in particolar modo nella scrittura, una forma stabile. L'importanza della lingua nel complesso dell'*ethnos* può assumere tuttavia una importanza variabile da popolo a popolo in relazione al valore attribuito dal gruppo etnico o nazionale alla propria produzione poetico-letteraria⁵⁸.

55 Per una panoramica sui diversi aspetti teorici e gli approcci della ricerca nel campo della linguistica antropologica cfr. G. R. CARDONA, *Introduzione all'etnolinguistica*, UTET, Torino, 2006 (ed. or. 1976).

56 Cfr. J. A. FISHMAN, *Sociologia del linguaggio*, Officina, Roma, 1975 (ed. or. 1971).

57 ID., *Language & Ethnicity in Minority Sociolinguistic Perspective*, Multilingual Matters, Clevedon, 1989, p. 7.

58 Cfr. C. TULLIO-ALTAN, *Ethnos e civiltà*, cit. p. 26.

d) *Genos*

Entro la categoria di *genos* rientrano i rapporti di discendenza trasfigurati simbolicamente su cui si basano le famiglie e le dinastie, più specificatamente sono le regole che stabiliscono i legami di parentela nel gruppo (nel clan o nella tribù) ad essere trasfigurate in simboli e valori fondativi.

Storicamente il *genos* ha rappresentato uno dei simboli fondamentali nelle società etnografiche poiché rispecchia le forme di aggregazione più antiche nella storia dell'uomo. Per millenni ha costituito il «momento centrale dell'*ethnos*» in grado di legittimare le strutture di potere, così come il complesso di pratiche e funzioni sociali e politiche tramandate di generazione in generazione. Nella successiva evoluzione democratica delle società tradizionali il *genos* ha perduto molto del suo antico prestigio trasformandosi in «disvalore», posto alla base di ideologie e intolleranze che nei casi più estremi hanno condotto al genocidio⁵⁹.

e) *Topos*

Nei suoi studi sulla natura della memoria culturale Maurice Halbwachs ha messo in evidenza come il ricordo di un gruppo debba ricollegarsi a oggetti e luoghi di memoria che devono poter essere esperibili da parte dei membri di una collettività⁶⁰. Una identità, sia essa un'etnia, una nazione o una semplice comunità, trova nel paesaggio in cui è immersa conferma della propria esistenza poiché al territorio vengono associati simboli significativi della storia del gruppo che diventano evocativi del senso di appartenenza comune⁶¹.

Nel paradigma proposto il *topos* rappresenta uno dei valori più sentiti dai membri del gruppo in quanto vicino a fenomeni naturali e materiali: il territorio è vissuto come habitat, ovvero come luogo a cui è legata la sopravvivenza, ed è

⁵⁹ Cfr. Ivi, p. 27.

⁶⁰ Cfr. M. HALBWACHS, *La memoria collettiva*, cit.

⁶¹ Cfr. ID., *Memorie di Terrasanta*, Arsenale Editrice, Venezia, 1988 (ed. or. 1941).

al contempo investito di un significato simbolico che passa attraverso un processo di sacralizzazione. Nelle società etnografiche il territorio diviene oggetto di culto in quanto sede delle festività rituali che celebrano e rinforzano la coesione del gruppo. Tale luogo viene reputato sacro e avvertito come «centro del mondo»⁶². Il paesaggio così trasfigurato consente ai soggetti di identificarsi con esso come ben sintetizzato da Smith:

Il territorio è rilevante per l'etnicità non in quanto è effettivamente posseduto e neppure per le sue caratteristiche “oggettive” quali il clima, il terreno e la localizzazione, anche se esse influenzano le concezioni etniche, ma perché vi è una simbiosi, rivendicata e sentita, tra un determinato pezzo di terra e la “sua” comunità. Ancora una volta le qualità poetiche e simboliche possiedono una efficacia maggiore degli attributi quotidiani: una terra di sogno è molto più significativa di qualsiasi terra reale.⁶³

Gli elementi costitutivi dell'*ethnos* indicati da Tullio-Altan devono essere infine inclusi entro un sistema di memoria, la quale attraverso i suoi processi di selezione e ordinamento della realtà ha il compito di far apparire l'etnia come una entità imperturbabile ed “eterna”. Vedremo qui di seguito infatti che l'*epos*, l'*ethos*, il *logos*, il *genos* e il *topos*, oltre ad essere investiti simbolicamente, devono tramutarsi in oggetti di “memoria” per poter essere simbolizzati.

2.4. La trasfigurazione simbolica

Riconosciuto il carico simbolico assegnato alla nozione di etnia, vanno ora chiarite le modalità attraverso cui gli elementi del reale si trasfigurano in simboli e in valori. Senza addentrarci in un insidioso tentativo di definizione del concetto di simbolo, per la trattazione qui proposta è sufficiente riprendere l'impostazione di Tullio-Altan, mutuata sostanzialmente da Clifford Geertz⁶⁴.

Secondo tale interpretazione i valori e simboli non si presentano come

62 C. TULLIO-ALTAN, *Ethnos e civiltà*, cit. p. 28.

63 A. D. SMITH, *Le origini etniche delle nazioni*, p. 78.

64 Cfr. C. GEERTZ, *Interpretazione di culture*, cit.

«entità ontologicamente dotate di una qualità intrinseca»⁶⁵, ma sono un prodotto culturale che si realizza mediante un processo mitopoietico, di cui è possibile ricostruire i passaggi costitutivi distinti in tre momenti fondamentali⁶⁶:

a) la mitopoiesi o *ierogenesi* si sviluppa a partire da un processo di *destorificazione* che De Martino ha definito col termine «*détour mitico-religioso*»⁶⁷, in cui un particolare elemento della realtà concreta viene decontestualizzato, sottratto dalla contingenza storica e quindi posto idealmente in una dimensione metastorica;

b) la realtà de-storificata viene poi «trasmutata in forma», ciò che Hans Georg Gadamer chiama *Verwandlung ins Gebilde*⁶⁸, e che Tullio-Altan traduce con «*trasfigurazione* in un archetipo»; attraverso tale processo trasfigurativo vengono stabilite le qualità specifiche attribuite all'entità destorificata che diviene in questo modo un'immagine simbolica;

c) il processo di costituzione del simbolo si perfeziona infine attraverso l'*identificazione* da parte dei soggetti con tale immagine simbolica, che viene così a essere immediatamente vissuta (*erlebt*). In questo ultimo passaggio il simbolo si fa vivo e autentico, diventa capace di dare un senso e un valore ai soggetti che con esso si identificano⁶⁹.

L'insieme dei passaggi costitutivi dell'esperienza simbolica: la *destorificazione*, la *trasfigurazione in un'immagine archetipica*, e infine l'*identificazione*, sebbene distinti per esigenze discorsive, rappresentano in realtà un unico processo che l'autore chiama «mitopoiesi o creazione di un simbolo datore di valore»⁷⁰.

65 C. TULLIO-ALTAN, *Ethnos e civiltà*, cit., p. 14.

66 Tale modello mitopoietico è stato esemplificato con lievi differenze terminologiche in: *Ibidem*; ID., *Soggetto, simbolo e valore*, cit., pp. 57-58; ID., M. MASSENZIO, *Religioni, simboli, società: sul fondamento umano dell'esperienza religiosa*, Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 78-79.

67 Cfr. E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, (a cura di) M. C. GALLINI, Einaudi, Torino 1977, pp. 448-449.

68 Cfr. H. G. GADAMER, *Gesammelte Werke Band I: Hermeneutik I: Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2010 (ed. or. 1960) p. 116.

69 C. TULLIO-ALTAN, *Ethnos e civiltà*, cit., p. 14.

70 *Ibidem*.

Dal momento che i simboli nascono, come si è visto, da un processo di *destorificazione*, tali forme simboliche sono soggette alle mutevoli vicende della storia. I simboli acquisiscono infatti contenuti e significati variabili a seconda delle congiunture storico-sociali, mutano e si trasformano nel corso del tempo. Pur trascendendo la realtà, il simbolo non può annullarla e se tale realtà cessa di esistere nella storia, anche il simbolo viene meno. Allo stesso modo i prodotti simbolici solo di rado si manifestano in forme pure e si realizzano invece come «il combinato concorso di più valenze simboliche»⁷¹.

Dal processo mitopoietico hanno infine origine esperienze che hanno un loro specifico valore, tanto a livello soggettivo quanto collettivo, nella rappresentazione oggettiva di concrete e specifiche forme simboliche, le quali si manifestano in tre grandi sfere:

La storia della civiltà ci dimostra l'esistenza, sempre e in ogni luogo, di tre grandi forme dell'esperire simbolico: quello estetico, quello etico e quello religioso, che la filosofia occidentale ha definito come le superiori forme dello spirito.⁷²

In letteratura ci si muove nel campo dell'esperienza estetica e poiché simboli e valori dell'identità, come già Smith aveva intuito, vengono fissati nelle arti e nei linguaggi, si andranno ad analizzare le modalità di rappresentazione dell'identità etnica in un corpus di testi narrativi.

Le componenti costitutive dell'*ethnos* intese come marcatori culturali dell'identità secondo la configurazione elaborata da Tullio-Altan, verranno pertanto assunte come macro-categorie interpretative per l'analisi della produzione narrativa dello “scrittore etnico” Sergio Atzeni.

⁷¹ Ivi, p. 16.

⁷² Ivi, p. 15.

Capitolo III

***L'ethnos* nei romanzi di Sergio Atzeni**

3.1. Il cantore dell'identità

La narrativa di Sergio Atzeni si offre al lettore come un sistema polifonico e al tempo stesso uniforme e coerente, volto a restituire un rinnovato ritratto dell'identità etnica sarda, non più intesa come categoria rigida inficiata da facili quanto consueti stereotipi, bensì riproposta in termini originali attraverso un modello identitario dinamico e dialettico di cui si tratterà un profilo nel corso del capitolo.

Il progetto letterario di «raccontare tutti i paesi, uno per uno, e tutte le persone, una per una»¹ rendendo omaggio alla propria regione di appartenenza, colta nelle sue diverse atmosfere e in diversi momenti storici, viene perseguito tenacemente perché «convinto – scrive l'autore – che ogni popolo abbia diritto di avere i suoi scrittori» e «tutto merit[i] di essere narrato»². Il legame viscerale tra il *luogo natio* (sia la regione o la nazione di appartenenza) e scrittura è fortemente sentito in quanto «non [può] esistere scrittore alienato dalla propria nazione»³ e

Chi [...] voglia con onestà narrare, non ha che da guardare la propria nazione, in diretta o nella memoria. Troverà infiniti spunti per intrecci e vicende di romanzo e nella propria identità nazionale un terreno fertile di immagini, modi di dire e costumi che colano e svelano una visione del mondo.⁴

Lo scrittore che voglia farsi interprete del proprio tempo non può non «narrare la nazione», per riprendere il titolo dell' articolo di Atzeni, imperativo avvertito come più pressante quando questa risulta lontana o viene negata.

L'autore riconosce alla Sardegna il carattere di «nazione», concetto peraltro insidioso «come tutto quanto è legato al sangue, alla razza, alla lingua»⁵, con il quale designa un popolo che si riconosce e viene riconosciuto dagli altri come

1 S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, in G. MARCI (a cura di), *Sì...otto!*, Condaghes, Cagliari, 2005 (ed. or. 1996), p. 83.

2 Ivi, pp. 81,83.

3 S. ATZENI, *Nazione e narrazione*, cit., p. 991.

4 Ivi, p. 992.

5 Ivi, p. 990.

tale in una comune origine: una «comunanza di sangue e tradizioni» che lega una comunità al di là della propria realizzazione come stato⁶.

L'idea di nazione non è intesa in senso politico, è piuttosto uno spazio imprescindibile, un luogo in cui l'anima ripone le sue radici e in cui alberga lo spirito di un popolo. Il punto fermo nel sistema di pensiero è appunto la concezione di popolo sardo, inteso non come insieme di «popolazioni disgregate che solo casualmente convivono assieme in un territorio, ma entità etnica ben precisa», un soggetto etno-storico definito che per secoli ha condiviso tradizioni e cultura e per una serie di motivi storici non è riuscito a costituirsi come stato unitario e autonomo⁷. Un'idea che rinvia all'immagine di una Sardegna intesa come «nazione abortita» o «mancata»⁸ che ha avuto una larga diffusione nell'immaginario collettivo isolano.

Se esiste una effettiva realtà identitaria sarda è dunque possibile parlare di letteratura sarda⁹ «capace di esprimere una propria visione del mondo, sia pure in lingua italiana importata»¹⁰, contraddistinta da peculiari caratteristiche tematiche e linguistico-formali. La cultura letteraria sarda rappresenta infatti, secondo Atzeni, uno specifico modo di scrivere e di costruire romanzi contraddistinto da una forte coscienza etnica che continuerebbe a mantenere gli stessi caratteri peculiari anche se trasportato in altre lingue. L'autore però distingue tra una cultura letteraria in lingua sarda, estremamente povera, e una cultura letteraria sarda in lingua italiana che può vantare nomi illustri riconosciuti a livello internazionale¹¹.

6 Ivi, p. 991.

7 S. ATZENI, *Identità di popolo o nazione sarda?*, in G. SULIS (a cura di), *Scritti giornalistici (1966- 1995)*, cit., vol. II, [da ora indicato con la sigla SG e il relativo volume di riferimento], pp. 925-928, alla p. 927.

8 Cfr. E. LUSSU, *L'avvenire della Sardegna*, in "Il ponte", VII, 9-10, settembre-ottobre 1951, pp. 957-964.

9 Per una panoramica sulla letteratura sarda cfr. i classici studi di: G. PIRODDA, *La Sardegna*, in A. A. ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, cit., pp. 918-966; e i contributi più recenti di: G. MARCI, *Narrativa sarda del Novecento: immagini e sentimento dell'identità*, Cuec, Cagliari 1991; ID. *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Cuec, Cagliari, 2005; M. MARRAS, *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XXe siècle*, Éditions univ. du Sud, Toulouse, 1998; P. SERRA (a cura di), *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, FrancoAngeli, Milano, 2012.

10 S. ATZENI, *Nazione e narrazione*, cit., p. 990.

11 G. SULIS., *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni*, in "La grotta della vipera", a. XX, n. 66/67, 1994, pp. 34-41, p. 36.

3.1.1. Il percorso di scrittura

a) Gli esordi

A metà degli Settanta lo scrittore, allora ancora studente, è impegnato in una «fase preparatoria di studi e ricerche»¹² che lo porterà a confrontarsi con il ricco patrimonio antropologico e linguistico della cultura sarda¹³; dal complesso di narrazioni popolari, miti e leggende, studiato e approfondito con coscienza critica in questo periodo di ricerca, inizia a raccogliere idee e nuclei tematici da cui trarrà l'ispirazione e che condurranno alla stesura dei successivi romanzi.

Le prime prove in cui si cimenta sono infatti tratte di peso dalla tradizione isolana: si tratta delle *Fiabe sarde*¹⁴ scritte a quattro mani con Rossana Copez e del racconto *Araj dimoniu (Il demonio è cane bianco)*¹⁵, al quale lo stesso autore riconosce il valore di prima opera autonoma¹⁶. Entrambi si rifanno esplicitamente alla raccolta del linguista Gino Bottiglioni *Leggende e tradizioni di Sardegna*¹⁷, e tale scelta si pone in linea con il rinnovato interesse per la fiabistica sia a livello regionale che nazionale.

Pressoché coevi sono alcuni lavori per il teatro¹⁸ e un volume della *Storia*

12 G. SULIS, *Introduzione* in G. MARCI, ID. (a cura di), *Trovare racconti mai narrati dirli con gioia*. Convegno di studi su Sergio Atzeni, Cagliari 25-26 novembre 1996, Cuec, Cagliari, 2001, p. 9.

13 Come riporta Giuseppe Marci negli anni che vanno dal 1971 al 1976 Atzeni è studente della Facoltà di Filosofia dell'Università degli Studi di Cagliari, non terminerà mai gli studi sostenendo indicativamente solo esami in ambito letterario, storico, ed etnologico. Cfr. G. MARCI, *Sergio Atzeni: a lonely man*, Cagliari, Cuec, 1999, p. 204.

14 S. ATZENI, R. COPEZ, *Fiabe sarde. Raccontate da Sergio Atzeni e Rossana Copez*, Zonza Editore, Cagliari, 1978. Poi riedite in Condaghes, Cagliari, 1996 [edizione di riferimento: 2002, quinta ristampa].

15 S. ATZENI, *Araj dimoniu: antica leggenda sarda*, Le volpi, Cagliari 1984. Editto anche in «Linea d'ombra», n. 21, novembre 1987, e n. 22, dicembre 1987. Col titolo *Il demonio è cane bianco*, in ID. *Bellas Mariposas*, cit.]

16 Cfr. G. SULIS, *Introduzione* in G. MARCI, ID. (a cura di), *Trovare racconti mai narrati dirli con gioia*, p. 10.

17 G. BOTTIGLIONI, *Leggende e tradizioni di Sardegna (testi dialettali in grafia fonetica)*, Illisso, Nuoro, 2003 (ed. or. 1921).

18 S. ATZENI, *Introduzione* in E. PILI, *Bellu schesc'e dottori-cummedia sarda in tres attus*, Edes, Cagliari, 1978 (ed. or. 1907-1935); S. ATZENI, *Quel maggio 1906 – Ballata per una rivolta cagliaritana*, Edes, Cagliari, 1977 [riedita in *Versus*, edizione critica a cura di G.

della Sardegna a fumetti¹⁹. Nel 1982 viene invece pubblicato il racconto *Gli amori, le avventure e la morte di un elefante bianco*²⁰, segnalato al Myfest (Festival Internazionale del Giallo e del Mistero) di Cattolica del 1981, che costituisce uno dei primi tentativi di genere poliziesco e *noir*, cui faranno seguito tre racconti accompagnati da una colonna sonora indicata in apertura, editi per la rivista *Orient Express*²¹.

Sono questi anni di sperimentazioni e di ricerca di uno stile personale: alla stesura di una serie di racconti, molti dei quali affidati alla stampa e ora editi in due differenti raccolte²², si affianca la produzione poetica che, sebbene figure come produzione secondaria, ricopre un arco temporale di venti anni (dal 1976 al 1995)²³. Gli esordi sono così caratterizzati da prove assai eterogenee, testimonianza di interessi molteplici e variegati. Atzeni è d'altra parte un lettore instancabile ed estremamente versatile: la sua biblioteca ospita gli scrittori sudamericani (Borges, García Marquez, Amado) e nordamericani (Hammett e Chandler), passando per i russi (principalmente Bulgakov), e non possono naturalmente mancare gli amati scrittori sardi (da Gramsci a Satta, alla Deledda).²⁴

PORCU, Il Maestrale, Nuoro, 2008].

19 S. ATZENI, M. MURGIA, *Crisi e lotte interne della feudalità sarda: Sigismondo Arquer. La congiura di Camarassa*, in L. ORTU (a cura di), *Storia di Sardegna a fumetti*, vol. VII, Cagliari, Editrice Altair, 1982.

20 Pubblicato nell'Angolo del sigma (Scrittori italiani del giallo e del mistero associati) del "Giallo Mondadori" n. 1737, 16 maggio 1982. [riedito in *Racconti con colonna sonora: e altri in giallo; Gli anni della grande peste*, cfr. note seguenti].

21 S. ATZENI, *Racconti con colonna sonora: e altri in giallo*, (a cura di) G. PORCU, Il Maestrale, Nuoro, 2002.

22 ID. *Gli anni della grande peste*, Sellerio, Palermo, 2003 [ed. rif.: con nota di P. MAZZARELLI, Sellerio, Palermo 2008]; ID. *I sogni della città bianca*, (a cura di) G. GRECU, Il Maestrale, Nuoro, 2005.

23 L'intera produzione poetica è ora raccolta in ID., *Versus*, cit.; la raccolta riprende i testi già editi postumi: ID., *Due colori esistono al mondo. Il verde è il secondo*, (a cura di) G. DETTORI, Il Maestrale, Nuoro 1995; e la raccolta di versi in cagliaritano Žerežas–Žerežas.

24 Per una panoramica sugli autori recensiti da Atzeni, cfr. la sezione *IV. Letture*, in *SG II*, pp. 599-907.

b) Il giornalismo

Negli anni giovanili Atzeni collabora con alcune case editrici (Edes e Cuec) e avvia un'intensa attività pubblicistica che, fatta eccezione per alcune brevi interruzioni, lo accompagna dal 1966 al 1995. Data la «simbiosi vita-scrittura»²⁵ che caratterizza il suo percorso, costituirà un elemento costante della sua produzione, corollario a quella di più ampio respiro che prenderà avvio di lì a poco.

Scrive principalmente per alcune testate regionali²⁶ curando nel corso degli anni diverse rubriche per *L'Unione Sarda*. Una prima fase, per così dire “isolana”, è contraddistinta da una produzione eterogenea. Gli articoli degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta affrontano gli argomenti più disparati: spaziano dalle inchieste e dagli articoli di cronaca, che riservano particolare attenzione alla realtà locale, alle recensioni di un folto numero di letture, che includono opere teatrali e musicali così come i fumetti.

Atzeni investe molte energie nella scrittura giornalistica nella speranza di poter coronare il sogno di diventare giornalista di professione, l'esito negativo di un concorso in Rai, lo induce tuttavia ad abbandonare temporaneamente questa strada per dedicarsi in modo intensivo alla scrittura creativa. La delusione è amara e difficile da accettare, e segna un'importante cesura che apre la fase “continentale”, successiva alla pubblicazione del primo romanzo e che coincide con l'abbandono della Sardegna. Gli interventi diminuiscono, e Atzeni è oltretutto impegnato come traduttore e consulente editoriale per alcune case editrici (tra cui Einaudi, Garzanti, Mondadori e Sellerio).

Si denota in questo periodo un chiaro cambio di interessi: nella scrittura

²⁵ G. SULIS, *Introduzione* in *SG I*, p. XXVII.

²⁶ Atzeni scrive per: “Rinascita sarda” (quindicinale di politica e cultura edito dal PCI), “L'Unità”, “Paese Sera”, “Il Lunedì della Sardegna”, “Il Messaggero Sardo”, “L'Unione Sarda”, “La Nuova Sardegna”, il mensile “Altair” (di cui è cofondatore), “Nuove pagine”, “Ippografo”, “Linea d'ombra”, “Il Giorno”. Per un approfondimento sulla produzione giornalistica si veda la dettagliata presentazione di Gigliola Sulis agli scritti giornalistici in Ivi, pp. XXV-XLI; e il saggio di Giuseppe Marci *Dal giornalismo alla narrativa*, in G. MARCI, *Sergio Atzeni: a lonely man*, cit. pp. 77-101, poi riedito in ID., G. SULIS (a cura di), *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, cit., pp. 41-63.

giornalistica viene infatti riservata maggiore attenzione alle tematiche storico-culturali e letterarie. All'interno di tale corpus è possibile rintracciare un nucleo costituito da circa trenta saggi incentrati su temi cari all'autore quali la storia, le tradizioni e l'identità della Sardegna²⁷.

L'ampia produzione pubblicistica si pone come «serbatoio di forme, laboratorio ideologico e severo tirocinio di scrittura»²⁸, una preziosa risorsa da cui si possono ricavare i tratti salienti della riflessione dell'autore, e che si offre parallelamente come un'utile fonte di spunti interpretativi. Il materiale giornalistico conserva dei «cartoni preparatori»²⁹, dei motivi narrativi tematici e linguistici che in forma riadattata approderanno nei romanzi. Numerosi articoli ne mostrano infatti l'«intelaiatura»³⁰: si pensi, per fare un solo esempio, agli articoli di denuncia sociale o alle indagini sulla città di Cagliari il cui eco risuona nella pagine di *Bellas Mariposas* così come nella serie di racconti *I sogni della città bianca* ambientati prevalentemente nel capoluogo sardo.

c) La narrativa

Sotto il segno della continuità appaiono anche i romanzi nei quali Atzeni ripercorre alcune fasi cruciali quanto simboliche della storia isolana: dal primo romanzo *Apologo del giudice bandito*³¹, che immerge il lettore nella Cagliari del 1492, si passa alla metà del Novecento con il racconto corale sotto forma di inchiesta attorno alla figura dell'anarchico Tullio Saba ne *Il figlio di Bakunin*³², per giungere alla contemporaneità e postmodernità de *Il quinto passo è l'addio*³³, resoconto di un metaforico viaggio in mare in cui convergono critica sociale e disillusione giovanile, e di *Bellas Mariposas*, folgorante favola delle

27 Cfr. la sezione V. *Storia, tradizioni, identità*, in SG II, pp. 913-997.

28 G. SULIS, *Introduzione* in SG I, p. XXXVII.

29 G. GRECU, *Il sogno del prigioniero. La città bianca tra realtà e trasfigurazione fantastica* in S. ATZENI, *I sogni della città bianca*, cit., p. 317.

30 G. SULIS, *Introduzione* in SG I, p. XXXVII.

31 S. ATZENI, *Apologo del giudice bandito*, Sellerio, Palermo, 1986 [ed. rif. ottava edizione, 2011].

32 ID., *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio, 1991 [ed. rif.: decima edizione, 2008].

33 ID., *Il quinto passo è l'addio*, Mondadori, Milano, 1995. [ed. rif.: Illisso, Nuoro, 2001].

periferie. Il ciclo si chiude con il postumo *Passavamo sulla terra leggeri*, che scavando nell'atemporalità del mito rievoca la millenaria storia della civiltà sarda per concludersi attorno al 1409. Data non indicata precisamente ma che coincide con la fine del giudicato d'Arborea³⁴, e ricongiunge idealmente il primo romanzo all'ultimo.

L'intera produzione romanzesca può essere difatti letta come un «organismo in crescita»³⁵, ossia come un costante tentativo – anche quando le varietà tematiche e stilistiche potrebbero apparire inconciliabili tra un'opera e l'altra – di raccontare un'unica storia. Malgrado la molteplicità delle sperimentazioni soprattutto sul piano linguistico, la narrativa di Atzeni è attraversata da un filo rosso, riconducibile a un *Leitmotiv* dominante costituito da un universo simbolico profondamente legato al luogo di provenienza, si consideri del resto che «uno solo è il suo tema».³⁶

Le singole opere, tra cui i racconti e gli articoli, sono legate da una fitta rete intertestuale, costruita su significativi rimandi e giochi di assonanze che fanno dialogare i testi tra loro. La «ricorrenza di archetipi narrativi»³⁷: luoghi, nomi, figure, episodi e singole immagini che si ripetono, e personaggi che si richiamano e si inseguono da un'opera all'altra, restituisce all'insieme un elevato grado di unità, tanto che si potrebbe avanzare l'ipotesi di considerare la produzione atzeniana come un'unica grande opera.

L'insieme delle opere di Atzeni rappresenta una sorta di compendio della storia antropologica dei sardi, una storia sovente soggetta a interpretazioni e categorizzazioni arbitrarie che viene ora rivisitata con la volontà di sfatare alcuni miti del passato. L'intento più o meno esplicito è duplice: da un lato colmare le lacune e le omissioni della storia, tensione particolarmente evidente

34 Per ora è sufficiente far notare che i giudicati furono quattro stati medievali che governarono in Sardegna tra il IX il XV secolo.

35 P.P. ARGOLAS, *Sardegna isola delle storie. Le ragioni della scrittura nel cronotopo atzeniano di Passavamo sulla terra leggeri* in I. CROTTI (a cura di), *Insularità. Immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma, 2011, pp. 109-124, p.113.

36 G. MARCI, *Sergio Atzeni: a lonely man*, cit., p. 173.

37 I. PUGGIONI, *Sergio Atzeni e i racconti dalla città bianca*, in V. PALA, A. ZANDA (a cura di), *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2011, pp. 73-80, p. 75.

nell'ultimo romanzo; dall'altro, riscrivere il passato e raccontare il presente della Sardegna da una prospettiva interna ma originale, con l'intento di rivelare, rinnovandola, l'espressione di cultura che è stata storicamente "osservata", rappresentata cioè quasi esclusivamente da un punto di vista esterno anche quando a raccontarla sono stati gli stessi scrittori sardi.

Gli stessi autori isolani³⁸ sembravano più propensi ad alimentare il mito di un'isola ancestrale fuori dal tempo storico, e almeno fino agli anni Settanta la letteratura sarda risulta ancorata a un modello interpretativo che faceva della Sardegna una metafora letteraria di arcaismo e primitivismo. In antitesi alla «grande falsificazione»³⁹ compiuta da autori del calibro di Grazia Deledda per assecondare la sete di esotismo dell'osservatore esterno, Atzeni propone un nuovo modello rappresentativo che coniuga tradizione ed innovazione.

Il prototipo identitario statico secondo il modulo dell'«eternità immutabile», legato all'immagine di un'isola atavica, archetipica, solitaria e selvaggia ha rappresentato a lungo l'ottica con cui si guardava alla Sardegna⁴⁰, Atzeni propone invece una rappresentazione complessa dell'isola che da universo a sé stante, diviene parte di un universo più vasto, «scheggia di un mondo enorme»⁴¹.

Nella prima metà degli anni Novanta lo scrittore riconosce un ritardo cronico della letteratura isolana rispetto a quella italiana ed internazionale. Si rivela inoltre estremamente critico nei confronti del mondo dell'editoria sarda⁴² e di una certa letteratura coeva, impostata su un modello ideologico di «realismo socialista», protesa cioè nel tentativo di «vendicare le radici» attraverso la rappresentazione dei sardi nella veste di eroi, o come vittime di un mondo ingiusto⁴³. È ciò che Salvatore Cambosu definisce con il «mito della

38 Sugli scrittori sardi che si confrontano sul tema dell'identità cfr. G. ANGIONI, *Cartas de logu: scrittori sardi allo specchio*, Cuec, Cagliari, 2007.

39 G. CERINA, *Deledda e altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, Cuec, Cagliari, 1992, p. 94.

40 A. M. CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Scotellaro, Gramsci*, Einaudi, Torino, 1976, p. 44.

41 M. MURGIA, *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede*, Einaudi, Torino, 2011, p. 15.

42 S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., pp. 87-88.

43 ID. *Certi romanzi... sardi (Tavola rotonda con S. Atzeni, G. Mameli e G. Olla)*, in *SG II*, pp.

cattiva stella», vale a dire il motivo ricorrente dell'«eroismo sfortunato» di un popolo che storicamente ha dovuto subire soprusi e oppressioni da parte dei colonizzatori che nel tempo si sono insediati sull'isola⁴⁴.

Secondo Atzeni non ci si dovrebbe limitare a un celebrazione utopica del passato quale «età della purezza etnica e linguistica», poiché il passato che si venera è stato invece un «calvario» tormentato⁴⁵: più produttivo appare il tentativo di assumere una coscienza critica nei confronti della memoria entro una nuova prospettiva lontana da ripiegamenti nostalgici. Dopotutto, «narrare la propria nazione non significa amarla»⁴⁶.

3.1.2. La formazione: contesto storico-politico

Gli anni della formazione di Atzeni coincidono con un periodo di intensi fermenti culturali, nel decennio che va dagli anni Sessanta agli anni Settanta, il revival del localismo e la diffusione delle teorie terzomondiste su scala mondiale hanno importanti conseguenze sul piano politico anche in Sardegna.

Nel contesto isolano le nuove idee d'oltreoceano danno nuova linfa all'accesissimo dibattito identitario⁴⁷ che attraversa tutto il XX secolo e in quegli anni in ambito politico e culturale si sviluppa un'ideologia sardista che mette a capo alla proposta di «autonomismo» di una Sardegna-Nazione⁴⁸,

796-803, p. 797.

44 G. MARCI, *Narrativa sarda del Novecento*, cit., p. 15.

45 S. ATZENI, «S'Ischiglia» tra progresso e nostalgia, in *SG II*, pp. 972-974, p. 973.

46 ID. *Nazione e Narrazione*, cit., p. 993.

47 Sulla storia e il dibattito autonomistico in Sardegna Cfr. A. MATTONE, *Le origini della questione sarda*, in ID., L. BERLINGUER, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi. La Sardegna*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 5-121; F. FLORIS, *La Sardegna del Novecento*, Demos Editore, Cagliari, 1997, pp. 88-98; A. F. CHESSA, *Identità e dibattito identitario in Sardegna* in F. ALBERINI, M. ATZORI (a cura di), *Îles des Mémoires, Corsica e Sardegna*, Edes-Éditions Dumane, Sassari-Bastia, 2004, pp. 97-111.

48 Almeno a partire dalla nascita del *Partito Sardo D'azione*, fondato nel 1921 dai reduci della prima guerra mondiale (tra cui Emilio Lussu), che proclamava la spiccata individualità del popolo sardo, inizia a farsi strada nell'isola un'ideologia indipendentista, confermata dal successivo *Piano di Rinascita* del 1961: un progetto politico-culturale per lo sviluppo economico e sociale della Sardegna. Gli anni tra il 1962-1974 rappresentano la fase di Rinascita in cui il sogno autonomistico sembra raggiungibile, seguiti dal decennio 1974-

indipendente dal governo centrale. La *querelle* sull'identità risultava legata alla specificità dell'isola e al corrispondente bisogno di auto-riconoscimento e affermazione avvertito in molteplici settori della cultura. Significativi in tale senso appaiono i primi contributi sdoganati da una visione essenzialista dell'identità, proposti dagli intellettuali cagliaritani. Studiosi come Michelangelo Pira⁴⁹ e Giovanni Lilliu elaborarono, nei rispettivi campi di competenza, una concezione dell'identità etnica sarda “forte” ma in senso moderno. L'archeologo Lilliu, in particolare, compie un'operazione storiografica con evidenti motivazioni identitarie teorizzando il concetto della «costante resistenziale sarda» basato sulla concezione di una identità “resistente” capace di conservarsi per millenni, dall'epoca preistorica al presente⁵⁰. Lilliu raccomanda però con un'efficace metafora di unire delle ali alle profonde radici della propria cultura di appartenenza⁵¹.

Atzeni è totalmente immerso nel fervore culturale del tempo, partecipando sia al dibattito culturale, sia attivamente alla vita politica della sua città. Sulle basi ideologiche da cui si svilupperà il pensiero dello scrittore, Giuseppe Marci scrive:

Atzeni, dalla fine degli anni Sessanta e poi, con maggiore consapevolezza, nei due decenni successivi, si è formato e ha operato all'interno del dibattito, allora particolarmente vivo in Sardegna, che aveva come oggetto, appunto, i temi della cultura, della lingua e dell'identità sarda. Degli avvenimenti di quel periodo [...] egli è stato osservatore attento, in qualche fase protagonista come dirigente politico, in molte altre testimone come cronista per le diverse testate giornalistiche cui collaborava⁵².

1984, in cui ne viene decretato il fallimento. Tra il 1984-1990 si registra la ripresa della coscienza autonomistica e dei problemi dell'identità. Per un approfondimento cfr. M. BRIGAGLIA, A. MASTINO, G.G. ORTU, *Storia della Sardegna. Dal Settecento a oggi*, vol. II, Laterza, Roma-Bari, 2006, pp. 134-160.

49 Cfr. M. PIRA, *La rivolta dell'oggetto*, cit.; ID, *Sardegna tra due lingue*, Edizioni della Zattera, Cagliari, 1968.

50 Cfr. G. LILLIU, *La costante resistenziale sarda*, Illisso, Nuoro, 2002 (ed. or. 1971); ID., *Autonomia come resistenza*, Cagliari, Fossataro, 1970.

51 ID., *Lingua, identità, radici e ali*, in “La grotta della vipera”, a. XXIV, n. 81, 1998, pp. 5-12, p. 9. Cfr. anche S. TAGLIAGAMBE, *Le radici e le ali dell'identità. L'io come sistema organizzativo*, in “Pluriverso”, a. II, n. 3, novembre 1997.

52 G. MARCI, *Sergio Atzeni: a lonely man*, cit., p. 203

Questi sono gli anni di militanza nella federazione giovanile del PCI di Cagliari sotto la guida di Umberto Cardia, a cui Atzeni è legato da un profondo rapporto affettivo ed intellettuale. Come rimarcato da più parti, la figura di Cardia risulta di fondamentale importanza per la formazione di Atzeni, e il suo pensiero influirà sulle riflessioni del giovane militante influenzandone l'opera sotto diversi aspetti. All'interno del Partito Comunista, orientato “esternamente”, verso l'egemonia della cultura europea a scapito delle manifestazioni culturali locali, Cardia assume una posizione equilibrata, riuscendo a coniugare le rivendicazioni sardiste con orizzonti culturali più ampi in grado di superare i confini regionali⁵³.

Tali presupposti ideologici, con chiare implicazioni politiche, condizionano la *Weltanschauung* del narratore: le riflessioni di indubbia influenza gramsciana⁵⁴ riformulate da Cardia⁵⁵ sulla storia e le tradizioni della sua terra vengono assimilate, segnandone il progetto narrativo. L'autore opta per la linea proposta da Gramsci, cioè per la difesa dell'autonomia regionale, «fondata sulla coscienza dei connotati distinti e peculiari del popolo sardo» ma senza chiusure, auspicando una maggiore integrazione nelle vicende nazionali⁵⁶. Si profila, quindi, la difesa della propria cultura originaria, la salvaguardia delle

53 Sulla figura di Cardia scrive ancora Marci: «Umberto Cardia, in quegli anni dirigente di altissimo livello del PCI, capace di coniugare il bisogno di lettura e di studio con una riflessione politica che partiva dalla tematica sarda ma sapeva includerla in una composita prospettiva internazionale, è una figura chiave per comprendere lo sviluppo degli interessi di Atzeni»; «Cardia [...] proponeva una visione della storia sarda non letta nel senso della chiusura e dell'arroccamento ma dell'inevitabile incontro con l'insieme delle genti che fin dall'antichità si sono mosse nel bacino mediterraneo. Pensava, quindi, all'identità come ad un fatto dinamico, parlava di una dimensione moderna dell'identità, vedeva una possibilità di sviluppo della tradizione». Ivi, pp. 205-207.

54 In merito cfr. anche S. HALL, *L'importanza di Gramsci per lo studio della razza e dell'etnicità*, in ID., (a cura di) M. MELLINO, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Roma, 2006, pp.185-228.

55 Per i nodi cruciali della riflessione di Cardia cfr. U. CARDIA, *Autonomia sarda. Un'idea che attraversa i secoli*, Cuec, Cagliari, 1999. Sull'influenza di Gramsci in Cardia cfr. J. BUTTIGIEG, *Prefazione* in U. CARDIA, *Il mondo che ho vissuto*, Cuec, Cagliari, 2009. Per una sintesi sul tema dell'identità in Atzeni cfr. G. MARCI, *Sergio Atzeni: a Lonely Man*, cit., il capitolo VIII *L'identità etnica*, pp. 201-227.

56 S. ATZENI, *Identità di popolo o nazione sarda?* cit., p. 928, così spiega Atzeni nello stesso articolo: «Allora la strada che resta da percorrere è quella già indicata da Antonio Gramsci: la strada di una autonomia regionale molto forte e radicale, nell'ambito dello stato italiano e della moderna nazionalità italiana; [...] Secondo Gramsci dunque, non bisogna chiudersi in se stessi, isolarsi, ma partecipare alla vicenda e alla storia della nazione italiana».

tradizioni altrimenti destinate a scomparire, «a diventare vuoto folclore, se non hanno la forza di inserirsi nel flusso della più vasta cultura nazionale»⁵⁷, dentro un progetto di recupero e riattualizzazione.

Nel radicamento nel tessuto culturale locale che valorizzi la propria peculiarità identitaria, Atzeni vede la risposta al «disambientamento» e alla «spersonalizzazione» verificatisi in seguito alla diffusione della cultura di massa dei processi di omologazione che non vogliono più essere accettati acriticamente, né subiti passivamente⁵⁸. D'altro canto, è bene nutrirsi di un «immaginario americano, o francese, o di altre parti del mondo» senza per questo dover dimenticare se stessi⁵⁹.

In una fase più matura, segnata dalla disillusione politica che culmina con l'abbandono del partito e la successiva conversione al cristianesimo (più ideologica che pratica), l'autore mantenendo l'impostazione gramsciana comincerà ad elaborare un pensiero autonomo, di cui rendono ben conto gli articoli di matrice storico-identitaria dell'ultima fase di scrittura giornalistica. Pur rimarcando la propria irriducibile specificità etnica, Atzeni rivendica un'appartenenza nazionale e culturale plurale poiché «molteplici sono le radici di ognuno di noi» e le cosiddette «tribù dello spirito»⁶⁰, siano esse nazionali o ideologiche, riconoscendosi infine come sardo, italiano ed europeo:

Sono sardo, ritrovo in me i tratti storici e fisionomici dell'etnia, mi riconosco nel suo patrimonio culturale, sento che il mio modo di essere più antico, profondo, ineliminabile, è intrecciato alla vita passata dei sardi. Su questo modo di essere personale ma che sospetto collettivo (perciò ne parlo), non smetto di indagare da che ho pensiero (è oggetto e scopo del mio lavoro).

Sono anche italiano; per rivolgermi al mondo uso questa lingua che mi coinvolge in una tradizione secolare [...]. Sono italiano anche perché negli ultimi duecento anni molte abitudini e modi di vita italiani hanno attecchito nell'isola, [...]. Un contagio assieme benefico e negativo: nessuna cultura può vivere in isolamento totale, deperisce e muore, [...].

Sono anche europeo, cioè condivido con francesi, catalani, svevi, bavaresi, corsi, irlandesi, napoletani, siciliani, piemontesi, senesi, fiorentini e tante altre nazioni una tradizione culturale fortissima, egemonica, la tradizione dell'uomo bianco, strutturata

57 ID., *Cantiamo Gramsci*, in *SG II*, pp. 398-401, p. 400

58 ID., *«S'Ischiglia» tra progresso e nostalgia* cit., p. 973.

59 G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità* cit., p. 39.

60 S. ATZENI, *Nazione e narrazione* cit., p. 992.

nei capisaldi sul messaggio biblico [...]»⁶¹.

Pur profondamente radicato nella propria regione di appartenenza lo scrittore guarda all'Europa (non a caso, negli anni della primissima attività narrativa compierà un lungo viaggio per le maggiori città europee), che definisce una «nazione mosaico» di estrema ricchezza e bellezza, una nazione dello spirito di cui anche i sardi fanno parte⁶². Ed è proprio da tale complessità identitaria che occorre partire per comprenderne a pieno l'opera. Atzeni si trova in bilico tra due mondi, scisso tra «la propria origine, di timbro arcaico, e un incontenibile, lancinante desiderio di modernità»⁶³: unica mediazione possibile per trovare un equilibrio nell'altalenarsi dell'essere, la scrittura.

L'operazione letteraria assume infine una valenza ulteriore, configurandosi come un progetto etico per i sardi, ma che si potrebbe estendere all'umanità tutta che ancora oggi è coinvolta in numerosi conflitti in nome di presunte identità, siano esse etniche, nazionali, politiche o religiose. Lo scrittore è animato da intenti pedagogici e facendosi portavoce di un umanesimo della convivenza ritiene la scrittura un efficace strumento di conoscenza e di testimonianza: «la scrittura diventa veramente rivolta contro la realtà. Contro una realtà da cambiare, nella quale anche un libro può divenire un'arma»⁶⁴.

Nel settembre del 1995, poco dopo aver consegnato alla Mondadori il manoscritto contenente *Passavamo sulla terra leggeri*, per un fatidico gioco del destino lo scrittore perde la vita in quel mare che ha sempre cantato e reso uno dei temi più rappresentativi della sua opera. «Lascia quanto basta»⁶⁵, il suo lascito è costituito da una produzione narrativa di indubbia qualità e in maggior misura dall'insegnamento umano e culturale che se ne può trarre. Come si legge in un suggestivo passo conclusivo del romanzo, l'autore come il giovane «custode del tempo», a cui viene affidato il compito di tramandare le memorie

61 *Ibidem*.

62 Ivi, p. 993.

63 F. CORDELLI, *Frase-figure come cristalli lucenti*, in «La grotta della vipera», a. XXII, n. 75, 1996, pp. 40-43, p. 41.

64 S. ATZENI, *L'indomito e feroce mondo degli indios*, in *SG II*, pp. 668-671, p. 670-671.

65 G. DETTORI, *Tra linea scura e linea chiara: una linea forte*, in «La grotta della vipera», a. XXI, n. 72-73, 1995, pp. 27-32, p. 32.

del popolo sardo, è riuscito a raccontare la sua storia poco prima della tragica fine:

«Anche tu fra trent'anni dovrai raccontare la storia a un custode» disse Antonio Setzu.
Lo guardai in silenzio.
«Ce la farai?» mi chiese.
Risposi: «Farò del mio meglio. Ma se dovessi morire prima di quell'età?».
«In punto di morte puoi raccontarla» rispose Antonio Setzu.
[...] Il pensiero mi consolò e fece passare la paura di morire prima di riuscire a raccontare la storia. (p. 152)

3.1.3. I romanzi

3.1.3.1. *Apologo del giudice bandito*

Nella lettera di presentazione acclusa al primo romanzo *Apologo del giudice bandito*, Atzeni descrive l'opera scritta nelle notti di due lunghi anni come un «catalogo di orrendi fantasmi» che sarebbe preferibile dare alle fiamme⁶⁶. In effetti, le figure che popolano il romanzo sono spettri che riemergono da un passato nebuloso e infausto, personaggi tetri e cupi che animano la vicenda costruita attorno a un insolito processo, storicamente accertato, intentato dal Santissimo Tribunale dell'Inquisizione contro un'invasione di locuste nella Cagliari (nel testo Cagliè) del 1492.

Sorretto da una struttura cautamente bilanciata, di impianto teatrale⁶⁷, l'apologo può essere suddiviso in due principali nuclei narrativi. Il capitolo di apertura, che costituisce una sorta di prologo, si apre con l'immagine del contadino Lilliccu, che intento a lavorare la terra nei campi poco lontani dalla città scorge «una nuvola gialla» (p. 9) e annuncia l'arrivo delle cavallette. Nei primi tre capitoli (il primo atto) si narra della confusione attorno al processo; a metà del racconto, la fiabesca fuga della serva Juanica attraverso la palude che la condurrà alla sospirata libertà funge da pausa lirica, un intermezzo seguito da un secondo atto, costituito da tre capitoli, in cui avviene il confronto tra il viceré Don Ximene e il giudice bandito Itzoccor Gunale, rispettivamente rappresentanti del potere oppressore straniero e della resistenza autoctona.

Nella prima parte viene rappresentato un affresco di una città sotto il giogo della Corona catalano-aragonese e messa in subbuglio dall'imminente invasione delle locuste. I suoi abitanti sono delle figure abbozzate, marcate da pochi tratti descrittivi, spesso deformi e caricaturali, e per quanto non manchino digressioni sui personaggi (si ricordano a questo proposito la storia

66 E. SELLERIO, *Le notti della scrittura*, in “La grotta della vipera”, anno XXI, n. 72/73, 1995, pp. 24-25, p. 24.

67 C. LAVINIO, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, in *Trovare racconti mai narrati dirli con gioia*, cit., pp. 66-79, p. 65.

di Kuaili o di Cinijiu), o parentesi introspettive (come i monologhi di Don Ximene o le visioni di Don Rodrigo) che ne completano il ritratto, ciò che risulta immediatamente visibile è il movimento frenetico, l'intreccio di immagini e il brulicare attorno al processo di «un'umanità verminosa e deforme»⁶⁸. La piazza davanti al tribunale, dove si riunisce la folla in occasione del processo, è popolata da una corte dei miracoli di popolani cenciosi e malandati; nella città bassa si agita «la plebe scalza» (p. 25): bambini pestiferi capaci di scherzi atroci, mercanti, predicatori improvvisati, *soldados* e profeti. Il narratore offre una «caleidoscopica rappresentazione di personaggi che si offrono anche solo per un momento e scompaiono»⁶⁹, osservando dall'altro della sua posizione onnisciente il trambusto che percorre le vie e i vicoli di Cagliari.

Alla confusione della città si contrappongono gli spazi interni del palazzo viceregio, simbolo del potere straniero, e dell'aula del tribunale in cui si svolge il processo. E a ben vedere, anche quest'ultima diviene teatro di figure grottesche, abitato da ombre appena rischiarate dal lume di candela e infestato dal tanfo mefitico proveniente dalla cesta contenente le cavallette in putrefazione. Il secondo atto della vicenda saluta la comparsa del protagonista, ben oltre la metà del romanzo. Itzoccor Gunale, ultimo discendente di una famiglia di giudici che governarono l'isola prima dell'arrivo degli spagnoli, l'ultimo ribelle della fazione sarda, viene catturato e condotto al cospetto del viceré prima di essere rinchiuso nel pozzo-prigione che diverrà la sua tomba. È qui che la narrazione si piega ad un andamento più lento in sintonia con l'emergere dei pensieri visionari e dei ricordi sommersi dei personaggi, così che le azioni e i movimenti che si rincorrono freneticamente in apertura del romanzo sono ormai ridotti alle mosse sulla scacchiera nel gioco di *shah* (scacchi) dei due duellanti: il viceré e il giudice bandito. Itzoccor vince inaspettatamente la partita ma il suo destino è ormai segnato.

Il finale potrebbe sembrare a prima vista enigmatico: dal racconto dell'ultimo prigioniero arrivato nel pozzo-prigione, il fratello di sventura scelto

68 G. MARCI, *Sergio Atzeni: a lonely man*, cit., p. 108.

69 Ivi, p. 33.

dal destino, Alì, si evince del fallimento rocambolesco della processione indetta dal tribunale per propiziare la sconfitta delle locuste e del tracollo del turpe Don Ximene che, dilaniato dai propri demoni interiori, cadrà per mano dei suoi soldati.

La scena conclusiva coglie Itzoccor e Alì seduti spalle alle pareti sul fondo nero del pozzo: tra loro il pugnale, con il quale dovranno contendersi la salvezza. Un duello per stabilire chi possa intraprendere la via della fuga. «Muoveranno insieme al segnale» (p. 141): questa è la frase che chiude il romanzo. C'è però nelle prime pagine una profezia, pronunciata dal vecchio Kuaili, che non lascia dubbi circa il destino che attende il giudice bandito:

Itzoccor morirà per mano di un fratello mai avuto, il fratello fuggirà per mare, ma non temerà vendetta, perché ucciderà Itzoccor quando Itzoccor sarà già morto... La cavalletta appare... Porterà l'odio fra i cani fino al cielo... E il cane dei cani... Morirà... È questo il messaggio? (p. 20)

Il lettore dovrà ricordarlo per poter dare un'adeguata interpretazione al testo, ed è proprio in tale struttura scomposta che risiede la carica postmoderna dell'opera, costruita grazie ad un montaggio complesso che esige un ruolo attivo del lettore, il quale dovrà ricostruire da sé le sequenze narrative per ricomporre l'asse principale della storia.

Il romanzo è, infatti, costruito su blocchi indipendenti gli uni dagli altri, ma ciò non deve indurre a considerare l'opera come poco unitaria. L'insieme delle immagini che si affastellano nella pagina e che costituiscono degli episodi autonomi, apparentemente slegati tra loro, acquistano di significato se presi in considerazione in una prospettiva globale, tenendo conto dei nessi impliciti che legano la fabula: le sequenze narrative non sono altro che parti di un'unica storia costruita a partire da prospettive e punti di vista differenziati.

A detta dell'autore, la struttura del romanzo sarebbe da ritenersi «sbilenca»⁷⁰: la prima parte è infatti affidata a un narratore onnisciente, un narratore-sguardo, mentre il racconto delle fasi conclusive relative alla

⁷⁰ G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 40.

processione è gestito da un “narratore orale”, Ali. Il narratore extra-diegetico guarda il mondo dei suoi personaggi focalizzandoli internamente: questi si descrivono infatti dal loro punto di vista, tanto che persino gli animali (l'asino Perdinianu e il cane Azù) vengono dotati di pensiero. Nella seconda parte interviene Ali, che comprime la narrazione e velocizza una prosa peraltro già rapida, raccontando ciò che non rientra nel raggio visivo del primo narratore.

Per questo romanzo si può parlare di un genere ibrido, un romanzo storico postmoderno in cui si fondono tematiche a carattere storico e sperimentazioni narrative, e a chi vi scorge l'influenza del realismo magico o modelli della letteratura sudamericana⁷¹, Atzeni, pur riconoscendo di essere profondamente legato ai libri degli scrittori del Sud America, risponde: «Realismo magico? Troppo comodo [...] Realismo magico è veramente un'etichetta che ha perduto di senso, e non amo le etichette»⁷².

È tuttavia possibile rinvenire le «sorgenti narrative» del testo in due racconti la cui stesura precede la stagione dei romanzi, ma che andranno alle stampe solo postumi. Si tratta di *Una leggenda meridionale*, in cui compare il processo alle cavallette, mentre in *Un duello* viene anticipata la partita a scacchi tra il prigioniero e il suo persecutore⁷³.

3.1.3.2. *Il figlio di Bakunin*

Al primo romanzo, che inaugura la stagione narrativa dello scrittore, segue qualche anno più tardi *Il figlio di Bakunin*, un'opera profondamente dissimile dalla precedente sia per quanto riguarda la scelta tematica, sia in termini di impostazione strutturale. Il romanzo ricopre un periodo abbastanza ampio del

71 Cfr. G. FOFI, *Di cavallette e di croci* (Recensione a *l'Apologo del giudice bandito*), in “Linea d'ombra”, n. 15/16, Ottobre 1986.

72 S. ATZENI, *Una scoperta dalla Spagna* (Recensione a *Mia sorella Elba* di Cristina Fernandez Cubas), in *SG II*, pp. 833-835, p. 834.

73 G. GRECU, *Il sogno del prigioniero*, cit., p. 317. I racconti sono reperibili nello stesso volume rispettivamente alle pp. 183-190, pp. 281-290.

Novecento e si concentra principalmente attorno agli anni Trenta e Cinquanta. L'asse temporale della storia non è però lineare, in quanto i diversi riferimenti cronotopici dipendono dai sentieri della memoria percorsi dai diversi protagonisti.

La narrazione è condotta sotto forma di inchiesta attorno al misterioso Tullio Saba, personaggio su cui un giovane intervistatore cerca di far luce. In questo caso, la struttura costruita sulle interviste orali dei diversi personaggi che si alternano nel racconto, è estremamente frammentaria. I capitoli, da quelli più estesi e articolati di alcune pagine a quelli più brevi e concisi di qualche riga appena, ricostruiscono la figura e la storia di Tullio Saba: il figlio di Bakunin.

Su richiesta della madre, il ragazzo (di cui non si sa nulla, fatto salvo per qualche dettaglio fisico) che conduce l'indagine si imbatte in una fitta schiera di personaggi-testimoni (in genere anonimi, a parte qualche eccezione), che a vario titolo hanno avuto a che fare con Tullio. Tra questi si ricordano la cuoca della famiglia Saba: Dolores Murtas, Ulisse Arda, minatore e amico di Tullio, nonché compagno di piccole azioni rivoluzionarie; e ancora, la donna che è stata amante del giovane, il chitarrista del gruppo di Cesarino Cappelluti in cui Saba ha fatto il cantante, e infine la giovane donna che lo assiste durante la sua malattia.

I diversi intervistati danno vita a un coro polifonico di voci narranti diversificate e focalizzate internamente grazie all'espedito dell'inchiesta. Troviamo chi ne ha un ricordo vividissimo o chi non si ricorda affatto di lui. Sono trentuno le voci di estrazione sociale, politica e generazionale diversa che si alternano, una per capitolo, nel raccontare la loro versione dei fatti, contribuendo a fornire un ritratto del protagonista che si fa sempre più incerto, ma è spesso di sé che i personaggi intervistati vogliono raccontare, divenendo a loro volta i protagonisti delle altre storie che si intersecano con la vicenda primaria del Saba.

La figura di Tullio viene costruita secondo un meccanismo che gradualmente si avvicina al personaggio centrale⁷⁴. Dapprima si racconta della

⁷⁴ G. MURRU, *Sergio Atzeni, Il figlio di Bakunin*, in G. MARCI (a cura di), *Scrivere al confine: radici, moralità e cultura nei romanzi sardi contemporanei*, Cuec, Cagliari, 1994,

famiglia Saba, con alcune digressioni sul padre Antoni e la madre Margherita, per poi ripercorrere le diverse fasi della vita del protagonista: dall'infanzia dorata in una casa benestante, alla difficile giovinezza trascorsa in miniera, fino all'attività politica in età adulta. Sebbene si possano ripercorrere approssimativamente le fasi della vita del protagonista, i racconti si presentano spesso in antitesi tra loro: esiste qualche brandello di verità, si può sapere più o meno con certezza che Tullio per diversi anni ha lavorato come minatore e che è stato politicamente attivo, si può intuire qualche tratto della sua personalità, poiché sono elementi che ritornano in molti capitoli, ma le testimonianze, da quelle più imprecise a quelle più dettagliate, non lasciano intravedere una sola verità e offrono invece una molteplicità di versioni dissonanti.

Alcuni sostengono ad esempio che il padre Antoni Saba, il ricco ciabattino del paese noto come Bakunin per le sue idee politiche, sia morto suicida, altri affermano che ormai in rovina l'uomo sia invece stato vittima di un infarto, nel testo «crepacuore». Neanche la sorte toccata al protagonista risulta chiara: c'è chi è convinto che Tullio sia fuggito in Perù e chi giura di essere stato con lui fino alla morte, avvenuta a Cagliari. Diversi sono anche i giudizi morali a cui il protagonista viene sottoposto: per alcuni è stato un "compagno", un eroe anarchico, per altri è stato un semplice donnaiolo, un comunista sovversivo, o addirittura un pazzo.

Il giovane intervistatore in cerca della verità non trova una risposta, o per lo meno non una soddisfacente, giacché il ritratto corale di Tullio Saba non restituisce un'immagine univoca. Col mutare dei punti di vista si perde la concretezza storica del personaggio e non sappiamo quale sia la verità, ammesso che esista, come ribadisce l'autore nell'epilogo, dichiarando apertamente la problematicità della memoria e della storia. Ad un altro livello di lettura il romanzo risulta infatti incentrato sul problema della verità storica e della memoria, dimostrando l'impossibilità di una ricostruzione veritiera del passato. Ad ogni modo, la *quête* dell'identità del personaggio culmina con un'agnizione finale, quando l'ultimo intervistato raccontando di un figlio

pp. 149-156, alle pp. 149-150 mandorli invernali .

abbandonato da Tullio rivela al suo intervistatore:

Sei tu.

Perché impallidisci?

Non te l'aveva mai detto nessuno, prima d'ora? (p. 118)

«Quella de Il figlio... è una forma più classica, anche se non molto consueta»⁷⁵: così commenta Atzeni. Il narratore scompare cedendo il posto ai diversi personaggi che prendono la parola e il suo ruolo si riduce a quello di trascrittore di una registrazione, come riportato espressamente nell'ultima pagina.

«Il trucco – dice l'autore nella sua consueta operazione di depistaggio rivolta a chi voglia rinvenire possibili modelli per la sua narrativa – l'ho preso da uno scrittore tedesco»⁷⁶, e in effetti nel 1990 Atzeni recensisce *La fine di Horn* del tedesco Christoph Hein, un romanzo che non ebbe un particolare successo ma che colpisce lo scrittore, e pur definendolo un «suicidio letterario» che non avrà successo, ne elogia le qualità stilistiche, parlandone come di un «capolavoro»⁷⁷. I due testi presentano delle affinità, tanto da indurre a pensare a un possibile modello ma in realtà il romanzo di Atzeni risulta databile nell'ultimo periodo di permanenza in Sardegna, ovvero tra il 1986 - 1987, e quando in Italia esce la traduzione di Hein, *Il figlio di Bakunin* era già stato consegnato alla casa editrice⁷⁸. Altri critici rilevano un plausibile intertesto in *Mentre morivo* di William Faulkner⁷⁹. Al di là del tentativo ozioso di rinvenire presunti modelli letterari, la molla che innesca il meccanismo creativo è la volontà di raccontare una porzione di storia e di rappresentare un clima e un ambiente: «il figlio di Bakunin era un problema di memoria, perché nasceva

75 G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 40.

76 S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 87.

77 Cfr. S. ATZENI, *Un suicidio secco «made in Rdt»*, in *SG II*, pp. 836-837.

78 Cfr. G. MARCI, *Sergio Atzeni: a lonely man*, cit., p. 94.

79 Cfr. F. CORDELLI, *Frasi-figure come cristalli lucenti*, cit., p. 41; B. WAGNER, *Il figlio di Bakunin e la Germania. Un pretesto letterario e la traduzione* in S. COCCO, V. PALA, P.P. ARGIOLAS (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Aipsa, Cagliari, 2014, pp.133-148.

dall'intenzione di raccontare un gruppo di uomini che avevo conosciuto»⁸⁰. Nonostante la vaghezza di tali dichiarazioni, il romanzo è ispirato alla storia del padre Licio, anche lui come Tullio Saba figlio di un calzolaio di Guspini, poi minatore, sindacalista e infine dirigente comunista⁸¹, e può essere letto come un omaggio al partito da cui l'autore aveva appena preso le distanze.

3.1.3.3. *Il quinto passo è l'addio*

A differenza dei due romanzi precedenti, ne *Il quinto passo è l'addio* è la contemporaneità a irrompere nella narrazione. Ruggero Gunale, antieroe postmoderno tra le ultime file degli inetti del Novecento, dopo anni di malsofferte frustrazioni professionali e in seguito a una cocente delusione amorosa decide di abbandonare la città in cui vive e di intraprendere un viaggio senza meta prestabilita, e che, si intuisce, non prevede alcun ritorno.

Il romanzo si svolge durante il viaggio in nave da Cagliari a Civitavecchia in cui il protagonista, abbandonandosi ai ricordi, ripercorre a ritroso alcune tappe della propria esistenza. Entro la cornice del viaggio l'azione è scomposta in sequenze memoriali di lunghezza variabile: vi si riportano episodi dell'età infantile e giovanile e scene di vita adulta (impegnato come giornalista per Radio Sirena Libera e impiegato per la Sardaplastik), più qualche racconto nel racconto come nel caso di un altro viaggio in mare segnato dall'incontro con il vecchio Gesuino Moro.

Ai numerosi ricordi, frammenti dissuggellati dalle cristallizzazioni del tempo, si uniscono i sogni e le visioni di Gunale: gli sembrerà infatti di essere stato testimone di un omicidio, di aver parlato con il comandante della «motonave Caio Dullio» e di essere stato aggredito da «due esseri coperti di borchie, catene, anelli, distintivi, medaglioni e mostrine da generale» (p. 146). Nell'intrecciarsi e accavallarsi del racconto, sogno e realtà si fondono in un

⁸⁰ G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 40.

⁸¹ Cfr. G. MARCI, *Sergio Atzeni: a lonely man*, cit., p. 15.

amalgama di immagini confuse, offerte al lettore nella loro frammentarietà.

La narrazione è condotta in terza persona, ad eccezione del terzo capitolo e di un breve tratto del quarto (in cui è un vecchio amico di Ruggero, Costante Malu, a ricordare alcuni episodi della comune giovinezza), e aderisce fedelmente al punto di vista del protagonista che durante il viaggio elabora il lutto della separazione. Diversamente dalle opere precedenti, in cui il racconto è affidato a molteplici narratori, in questo caso è il protagonista ad assumere una posizione centrale. I personaggi che si affacciano sulla scena sono figure fugaci e inconsistenti, prive di un loro spessore storico e psicologico: non sono altro che delle proiezioni di Ruggero, fantasmi delle sue memorie.

Non solo il narrato è filtrato unicamente dalla sua prospettiva, ma ampio spazio è lasciato all'introspezione e all'autoanalisi. Si ritrovano numerosi flussi di coscienza, tanto che in alcuni passi del romanzo Ruggero dialoga "psicoticamente" con se stesso e talvolta con i suoi cinque io o entità che identifica come: lettore, scimmia, nauta, cacciatore e inquisitore. Di qui il tentativo di riprodurre le voci di un io plurale e di riportare sulla pagina le cadenze del «dialogo interiore» (p. 31). Il riemergere costante del passato sotto forma di *flashback* e l'irruzione del "pensato" divarica il presente, così che la traversata via mare diviene metafora di un insondabile viaggio interiore.

«Trentacinque anni. Disoccupato. Un milione e quattrocentomila in tasca. Dove andiamo? A far cosa?» (p. 87). Si presenta così il protagonista, che dal ponte del traghetto fissa attonito la città che rimpicciolisce alla vista. L'allontanamento di Ruggero è però soprattutto da se stesso: della sua vita passata non gli restano che uno «zaino azzurro» (p. 72) in spalla e trentaquattro anni «spesi male» (p. 127).

Il distacco di una narrazione impersonale, per quanto profondamente intima, sembra voler enfatizzare incisivamente l'elemento di rottura, il distacco da sé e da una società in cui Ruggero non riesce a trovare la propria collocazione e diviene quindi critica sociale generazionale contro un mondo che si velocizza drammaticamente:

Noi, gli sbandati, i fuori dal mondo che rifiutavano sia la guerriglia urbana che il ritorno nei ranghi, i figli dei fiori, i poeti, i rimbambiti, i pazzi, gli spaventati dalla velocità della storia e della tecnica e dall'assoluta assenza di guidatore, e quelli come me, che non sapevano che fare di se stessi e cercavano motivi per vivere, rimasugli di una generazione che ha tentato di cambiare il mondo perché sapeva che fa schifo, ma non sapeva che lo schifo ha costruito in millenni strutture solidissime di resistenza, le ha costruite con piramidi di sacrificati, le ha costruite anche nelle nostre anime. Guardavamo a occhi aperti e spaventati un mondo che non ci apparteneva. (p. 187)

Tutto condensato in queste righe il disadattamento giovanile di Ruggero, scisso tra la perdita della propria identità personale e collettiva, e la ricerca di una nuova dimensione umana, in un contesto segnato dall'assenza di prospettive e ideali di riferimento. L'unica opzione che si può tentare, e Ruggero la tenta, è ripartire da quell'io frammentato, andando a scavare nella propria storia personale nel tentativo disperato di capire il presente. Ecco allora che quell'inettitudine iniziale diventa una etichetta stretta e va forse riconsiderata, perché a ben vedere, in quell'ultimo tentativo di fuga c'è ancora un flebile slancio vitale. Il protagonista accetta il fallimento e decide di troncare e partire, ed è lì che lo cogliamo, nel momento esatto del distacco, nel viaggio che rappresenta il raggio d'azione del romanzo.

Per quanto non manchino intermezzi comici (come l'episodio di Tonino Camboni, le cui gesta sono divenute leggenda: «come fermare il Cinque in via Manno sabato pomeriggio alle cinque per cinque minuti», p. 39) che smorzano l'inquietudine esistenziale di Ruggero, il romanzo è pervaso da una profonda e lacerante drammaticità. Ad accentuare il *pathos* contribuiscono i passi di un ballo che fanno da *Leitmotiv* alla prima parte del romanzo. È una danza simbolica in cui ogni passo rievoca i momenti della vicenda amorosa di Ruggero e che si conclude con l'ultimo passo: l'«addio», annunciato già dal titolo e che corrisponde alla seconda e più estesa parte del romanzo.

Un forte valore simbolico assume la scena finale, in cui Ruggero incontra una giovane madre con la quale instaura un dialogo. In un'atmosfera di «fratellanza» (p. 193) che si insinua, il protagonista trova infine la risposta che andava cercando nel corso del suo tormentato viaggio. Sul far dell'alba, quando il viaggio via mare è ormai compiuto, il protagonista troverà la propria identità,

che è una non-identità, e riconoscendosi come una «pecora nera» (p. 196) diviene consapevole della propria condizione di alterità. Non è dato sapere cosa il futuro riserverà a Ruggero, forse deciderà di seguire la donna, nella quale trova un suo simile e insieme formeranno una nuova comunità⁸². Il romanzo si chiude con l'immagine del colore degli occhi della donna: «nero». Il buio che invade la pagina sembra però rischiarato da quel barlume di speranza acceso dal nuovo incontro con la donna.

Il quinto passo è l'addio pubblicato per Mondadori segna un passaggio importante nella carriera dello scrittore: da una prestigiosa ma allora emergente casa editrice come la Sellerio si passa ad un editore che si rivolge a pubblico più ampio. Il romanzo che si è aggiudicato il secondo premio per la narrativa al *Premio Valle dei Trulli* di Alberobello si inserisce in maggior misura rispetto alle opere precedenti nel filone della narrativa contemporanea. Non devono infine trarre in inganno le malcelate analogie biografiche tra il personaggio e il suo autore, che tendono un tranello al lettore: «non sono Gunale!» ribadisce con ironia Atzeni⁸³, nell'ammettere che Ruggero sia tutto sommato un «perdente»⁸⁴.

3.1.3.4. *Passavamo sulla terra leggeri*

L'ardito progetto di narrare tutta la Sardegna, i suoi luoghi e le sue storie, si compie nel postumo *Passavamo sulla terra leggeri*, l'opera-testamento, l'ultimo romanzo «che è anche il primo»⁸⁵. L'opera può essere letta come una epopea dei sardi antichi e parte da origini remote per ripercorre le vicende millenarie, segnate da dominazioni e resistenza, del popolo isolano. Il racconto risale fino

⁸² È questa l'interpretazione data da Franco Cordelli. Cfr. F. CORDELLI, *Frasi-figure come cristalli lucenti*, cit., p. 43.

⁸³ G. DETTORI, *Tra linea scura e linea chiara: una linea forte*, cit., p. 30.

⁸⁴ E. FRONGIA, E. PIREDDA, *I giovani e lo scrittore: ricordo di una complicità*, in "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72-73, 1995, pp. 42-43, p. 42.

⁸⁵ G. DETTORI, *Tra linea scura e linea chiara: una linea forte*, cit., p. 32.

alla preistoria e attraversa le varie epoche storiche: dal periodo romano a quello giudicale contraddistinto dal governo autonomo e indipendente dell'isola, fino alla sua capitolazione sancita dalla fine del Giudicato di Arborea.

In un pomeriggio d'estate Antonio Setzu, un vecchio allevatore di cavalli, racconta a un bambino di otto anni «la storia delle donne e degli uomini che hanno vissuto prima di noi nell'isola dei danzatori» (p. 85). Le modalità del racconto evocano la fascinazione dei racconti popolari della tradizione orale e introducono immediatamente il lettore in una dimensione magica. Già dalle prime righe vengono esplicitate le coordinate della diegesi: dopo trentaquattro anni di silenzio il ragazzo ormai adulto decide di fissare nella forma scritta la storia udita da bambino. Il romanzo è costruito come una «raccolta di racconti con cornice»⁸⁶, in cui si alternano due narratori: Antonio Setzu, simbolo dell'antica sapienza popolare, incarna il “narratore orale”, mentre il ragazzo, nonché alter-ego dell'autore, è un secondo “narratore-trascrittore” che riporta le parole pronunciate da Setzu e commenta lo svolgimento del racconto. Per il ragazzo, il racconto rappresenta un percorso conoscitivo alla scoperta dei recessi della storia e, a racconto concluso, quasi a celebrare un rito di iniziazione viene infine eletto «custode del tempo» al quale è affidato il compito di tramandare la storia dei sardi.

Dal punto di vista strutturale il romanzo è costruito su tre principali piani temporali: il presente del narratore scrittore, il passato in cui Setzu racconta la storia, e il passato più remoto che assume le forme della leggenda e della fiaba. La cronaca magica ricostruisce il mistero delle origini remote in un tempo lontanissimo. L'autore inventa miti e leggende per colmare tale vuoto conoscitivo e narra del fortuito sbarco sull'isola di un popolo di origine ignota. Sono i «s'ard, che nell'antica lingua significa danzatori delle stelle» (p. 65), un popolo di sacerdoti-danzatori, dedito alla lettura della volta stellata che si stabilirà sull'isola dando vita alla prima civiltà autoctona e dovrà però ben presto adattarsi a vivere al centro di un mare assai trafficato.

Nella prima parte del racconto si susseguono gli sbarchi di numerosi popoli,

86 P. P. ARGOLAS, *Sardegna isola delle storie. Le ragioni della scrittura nel cronotopo atzeniano di Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 115.

dai mitologici uomini-uccello Ik, ai fenici; segue l'ondata romana, lunga e distruttrice, e l'approdo di una serie di popolazioni in fuga dagli stessi romani, che man mano si stanziavano nell'isola facendo sorgere le prime città. La seconda e più ampia parte conclusiva è dedicata invece al periodo giudicale e alle sue alterne vicissitudini.

Entro la cornice narrativa, il racconto principale si dirama in una silloge di sotto-racconti che spaziano dal mito, alla leggenda e alla cronaca storica; i vari moduli narrativi sono rielaborati mediante la combinazione di nuclei tematici di varia origine: ne deriva un testo ricchissimo di parabole, favole, racconti archetipici, e storie fantastiche. I motivi leggendari si intrecciano spesso con fatti accreditati come storici, in un costante processo di falsificazione che mira a minare la credibilità della storia ufficiale per proporre una nuova versione della storia patria. I numerosi e talvolta precisi riferimenti storici vengono ricombinati con invenzioni dell'autore rendendo labile il confine che separa verosimile e fantastico. La rivisitazione del dato storico concede un ampio spazio di libertà inventiva e rende discontinuo l'asse temporale della storia: il tempo viene compresso con bruschi tagli e l'omissione di lunghi periodi, o dilatato da digressioni narrative in cui il filo della narrazione si ramifica in una miriade di micro-racconti.

Data la sua forma composita il romanzo sembra oltrepassare i canoni narrativi: tra i critici c'è chi sostiene che *Passavamo sulla terra leggeri* si presenti come «mito e racconto di fondazione di una stirpe», come «*Bildungsroman*»⁸⁷, o ancora come «racconto *autobiografico* di un intero popolo»⁸⁸, di un popolo che non ha nazione ma ha una patria, e che dichiara e rivendica la propria esistenza nell'opera letteraria. Tale varietà di definizioni non esclude inoltre altre chiavi di lettura di un'opera che nella sua complessità lascia spazio a nuove strade interpretative.

Il carattere di opera totale che in sé racchiude tutte le storie induce i più a considerare *Passavamo sulla terra leggeri* come il capolavoro indiscusso di

87 M. FARNETTI, *Una cerca mediterranea* in G. MARCI, G. SULIS (a cura di), *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, cit., pp. 87- 99, p. 94.

88 G. MARCI, *Sergio Atzeni: a lonely man*, cit., p. 138.

Atzeni. Il romanzo ebbe una gestazione ventennale e ricevette molteplici influenti: significativo appare l'apporto che indubbiamente si deve al romanzo epico-popolare *Texaco*, scritto dal martinicano Patrick Chamoiseau, e tradotto da Atzeni in contemporanea alla stesura del romanzo⁸⁹; altre lievi assonanze sono riscontrabili ne *La cultura spirituale di Babilonia*, opera recensita dall'autore in cui si narra di una primitiva civiltà astronomica che ricorda i danzatori e scrutatori del cielo del romanzo atzeniano⁹⁰.

Al di là dei prestiti che contribuirono ad arricchire l'opera, questo romanzo epico contemporaneo, che si erge come un "tempio della sardità", resta una produzione unica nel suo genere, un'opera ambiziosa, che con le parole di Ferrero rappresenta «una saga antica che non ha precedenti nella tradizione italiana»⁹¹.

3.1.3.5. *Bellas Mariposas*

Sebbene il racconto *Bellas Mariposas* sia stato pubblicato postumo e forse sarebbe potuto diventare un nuovo romanzo, come lo stesso Atzeni confessò a chi lo seguiva in quegli anni, il breve racconto può considerarsi compiuto a livello formale e offre senza dubbio i risultati più innovativi della ricerca stilistica dell'autore.

Le belle farfalle sono Cate e Luna: due adolescenti della periferia cagliaritano che, pur immerse nel degrado di un quartiere periferico e popolare, in cui regnano disoccupazione e piccola criminalità, riescono a preservare la loro fanciullesca leggerezza, svolazzando per le vie fatiscenti della Cagliari degli anni Novanta. A un ipotetico ascoltatore, Caterina Frau racconta la cronaca di una giornata come tante, che si rivelerà però ricca di avventure e

89 P. CHAMOISEAU, *Texaco*, Einaudi, Torino, 1994 (ed. or. 1992).

90 Cfr. S. ATZENI, *H. Winkler, La cultura spirituale di Babilonia* in *SG II*, pp. 789-791.

91 E. FERRERO, *Custode delle memorie*, in "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72-73, 1995, pp. 25-27, p. 26.

colpi di scena: il 3 agosto è infatti il «giorno dell'ammazzamento di Gigi del quinto piano» (p. 63), ma è anche il giorno in cui i desideri della ragazzina verranno esauditi. Il racconto si sviluppa come una confessione, rivolta a un non meglio precisato «barabba de Santu Mikeli» (p.117), confidenze rivelate tutte d'un fiato, che si offrono al lettore in un flusso rapidissimo di parole, e sembrano rimarcare l'urgenza del raccontare.

Cate, nella sua puerile ingenuità, sogna di fuggire un giorno dal quartiere di Santa Lamenera e di diventare una star: «non mi interessa voglio diventare rockstar dopo che sarò rockstar sceglierò l'uomo» (p. 63) e malgrado tutto non ha ancora perduto un senso dei valori. Crede in Dio e vuole arrivare casta al matrimonio, non come la sorella Mandarina che a vent'anni è già madre di tre figli e costretta alla prostituzione; conserva un qualche senso della giustizia: minaccia infatti di denunciare il padre, che non vuole lasciarle finire l'obbligo scolastico e pretende che a dodici anni debba guadagnarsi da sola da vivere. Un padre perdigiorno, che non ha mai lavorato in vita sua e si trascina nell'inerzia delle sue giornate, tra spogliarelli in tv e ricerca ossessiva di compagnie femminili.

«Il cominciamento del giorno» (p. 65) in casa Frau è annunciato alle tre del mattino, dagli strilli e dai canti notturni di Signora Sias che svegliano l'intero palazzo. Segue la cronaca minuto per minuto delle ore mattutine, tra chi si sveglia e chi ritorna a casa, chi esce e chi cerca di riaddormentarsi: non c'è pace tra le mura domestiche e neanche fuori, a giudicare da come la ragazzina descrive la vita attorno alla palazzina in cui vive, passando in rassegna i suoi abitanti e le loro stravaganti abitudini.

La giornata prosegue con la sua migliore amica Luna, tra la spiaggia e scorribande per la città, tra un gelato e l'altro, e numerosi incontri imprevisti. Le due giovani protagoniste si ritrovano così coinvolte in veri e propri «combattimenti» nell'insidiosa giungla urbana, come quando un uomo che richiede prestazioni sessuali in cambio di denaro si ritroverà col naso rotto, o quando un signore per bene «uno ricco uno mai passato da Santa Lamenera» si ritroverà la giacca «da due tre milioni di lire» (p. 100) ricoperta di gelato. Sono

momenti di «azione», come dice la protagonista, piccoli o importanti atti di ribellione contro le ingiustizie di un mondo misero e desolato, privo di ogni morale.

Un pensiero tormenta però Cate nel girovagare per le vie di una Cagliari deserta e bruciata dal sole estivo: la minaccia di morte che incombe sull'ignaro Gigi che il fratello Tonio ha giurato di uccidere. Tra i tentativi di avvertire il ragazzo del pericolo che corre e i ripensamenti Cate rivolge infine una preghiera a Gesù, invocando la Madonna per «fermare i proiettili della Uzi di Tonio» (p. 84).

Al culmine della giornata il delitto sta per compiersi. Tonio siede nella piazza del quartiere in attesa di Gigi, ed ecco che il miracolo invocato si compie: l'omicidio sarà infatti fermato dall'intervento di una strega (nel testo *coga*) e del suo seguito di nane e «gatti saltimbanchi, un po' bulgakoviani»⁹², che si esibiscono in danze e numeri da circo mentre la donna predice il futuro agli astanti. A completare il quadro una sparatoria finale che lascia tutti col fiato sospeso finché nello stupore generale le profezie di Aleni si avverano: c'è chi trova un tesoro, chi passa a miglior vita, chi decide di andar via per non tornare mai più.

Il racconto si chiude con la celebrazione della ristabilita unione familiare, quando Cate e Luna scoprono infine di essere sorelle: «mia sorella Luna è proprio mia sorella dello stesso sangue» (p. 100), e la scena finale dalle tinte tenere con il bacio tra le due ragazze sembra spazzare via le angosce dal quartiere di Santa Lamenera.

Malgrado le sue sessanta pagine il racconto offre un'originale quanto chiassosa combinazione di motivi narrativi: alla descrizione documentaria di un microcosmo urbano, popolato di personaggi dai tratti fumettistici, si affiancano la cronaca nera da racconto poliziesco e inserti fiabeschi, un connubio di crudo realismo e surrealtà fantastica che rende *Bellas Mariposas*

⁹² G. TESIO, *Le parole sono note di un ballo*, in "La grotta della vipera", a. XXII, n. 78, 1997, p. 63-65, p. 65. Per la presenza intertestuale de *Il maestro e Margherita* di M. Bulgakov nell'opera di Atzeni cfr. G. GRECU, *Il sogno del prigioniero*, cit., pp. 327-329.

“un'esplosione narrativa”. Un «fiabesco moderno»⁹³ che si tinge di giallo e in cui sparatorie, liti condominiali, abusi sessuali convivono insieme a miracoli, magie, e numeri da circo.

Colpisce in questo racconto la tecnica narrativa che affida il racconto ad un'unica protagonista che si esprime oralmente e si serve di un singolare pastiche linguistico. La lingua parlata da Cate rappresenta un «fuoco d'artificio»⁹⁴ verbale: un originale impasto linguistico in cui convivono principalmente italiano, dialetto cagliaritano e gergo giovanile. Lo scrittore crea un ibrido letterario di forte impatto espressivo attingendo a tutte le risorse che quel luogo specifico offre alla lingua, aspetto su cui si ritornerà in maniera approfondita nel capitolo seguente.

93 G. LO CASTRO, *Tra racconto e costruzione di leggende. Bellas Mariposas di Sergio Atzeni (1996)*, in S. ZATTI (a cura di), *Un genere senza qualità: il racconto italiano nell'era della short story*, Serra, Pisa, 2011, pp. 239-247, p. 241.

94 G. MARCI, *Sergio Atzeni: a lonely man*, [da ora in poi indicato con la sigla LM], cit., p. 127.

3.2. Il paesaggio letterario

Si è visto nelle pagine precedenti come il territorio possa assumere un duplice valore: da un lato, rappresenta un habitat legato alla sopravvivenza degli individui che vi risiedono, dall'altro, si configura come una costruzione culturale, ossia come un sistema complesso di simboli e di rappresentazioni. Il *topos*, inteso come luogo e spazio fisico trasfigurato simbolicamente, costituisce un elemento fondamentale sia dell'identità (etnica e non) che del testo letterario⁹⁵.

Il luogo rielaborato in senso poetico si pone infatti come referente simbolico che agisce nelle dinamiche legate ai processi costitutivi dell'identità, in virtù del rapporto esistente tra una specifica cultura e il suo paesaggio, nel quale i soggetti si riconoscono e si identificano⁹⁶. Per distinguerlo dal paesaggio naturale, concreto e quindi esperibile, Smith introduce la categoria di «spazi poetici»⁹⁷, cioè degli spazi ideali che rappresentati nella pagina letteraria (e in generale nelle arti e nei linguaggi) assumono un ruolo fondamentale per forgiare l'immagine di una identità.

Per quanto riguarda la letteratura sarda si potrebbe parlare di una sorta di fissismo topico. Per gli scrittori isolani la regione di appartenenza si pone infatti come *topos* indiscusso, tant'è che all'interno della produzione narrativa isolana si registra una «persistente regionalità tematica», maggiore rispetto a quella riscontrabile in scrittori provenienti da altre regioni, in quanto appare «ineluttabile, per i narratori sardi, scrivere di Sardegna»⁹⁸. L'isola, rappresentata sia come spazio fisico che mentale, è un motivo ricorrente in narratori anche molto diversi tra loro, che con approcci talvolta diametralmente opposti «individua[no] nella propria terra il più appassionato oggetto di

95 Per il rapporto tra geografia e letteratura cfr. R. CESERANI, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano 2010; L. POCCI, P. CHIRUMBOLO (a cura di), *Belpaese? La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, Mellen Press, New York, 2012.

96 Cfr. L. BONESIO, *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano, 2001.

97 A. D. SMITH, *Le origini etniche delle nazioni*, cit. p. 376. Sul tema cfr. anche G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 2006 (ed. or. 1957).

98 C. LAVINIO, *Narrare un'isola. Lingua e stili di scrittori sardi*, Bulzoni, Roma, 1991 p. 9.

scrittura»⁹⁹. Tale onnipresenza derivante da un attaccamento struggente al luogo natio è riconducibile – per riprendere le posizioni di Marci – a «un'ossessione che meglio potrebbe spiegare la scienza psicoanalitica, più che la critica letteraria»¹⁰⁰, e in effetti la Sardegna, pur descritta come spazio geografico peculiare e quindi facilmente riconoscibile, diviene sovente metafora di un luogo dell'anima, uno spazio della psiche a cui è associata una forte carica emotiva.

Nella trasfigurazione letteraria, l'isola viene restituita come «archetipo di tutti i luoghi», cioè come «spazio ontologico e universo antropologico dove si consuma l'eterno dramma del vivere»¹⁰¹, che da mero oggetto di narrazione diviene una forma totalizzante in grado di ordinare la realtà e di esprimere una particolare visione del mondo. La Sardegna non è percepita come un luogo qualsiasi ma come un universo a sé stante e un «ambiente irripetibile»¹⁰², un paesaggio esistenziale su cui viene impressa la storia e in cui vengono custoditi i simboli e i miti dell'identità.

In linea con gli scrittori isolani, il paesaggio esclusivo – fatta eccezione per alcuni racconti¹⁰³ – dell'intera produzione narrativa di Sergio Atzeni è costituito dalla Sardegna, che si staglia nella pagina non come semplice sfondo della narrazione ma talvolta come oggetto della stessa, considerata cioè come vera e propria protagonista. D'altronde, come dichiarato dallo stesso autore: «tutte le storie che penso sono ambientate qua»¹⁰⁴ perché «gli scrittori sardi non possono

99 G. MARCI, *Narrativa sarda del Novecento*, cit., p. 14.

100 *Ibidem*.

101 D. MANCA, *La rappresentazione dell'isola nelle opere degli autori sardi: il paesaggio, la storia e la memoria*, in A. BENISCELLI, Q. MARINI, L. SURDICH (a cura di), *La letteratura degli italiani, rotte confini passaggi*. Atti del XIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Genova, 15-18 settembre 2010, Città del silenzio edizioni, Novi ligure, 2012. [Articolo digitale: www.italianisti.it/upload/userfiles/files/manca%20dino_1.pdf], pp. 1-19, alle p. 4-5

102 G. MARCI, *Narrativa sarda del Novecento*, cit., p. 17.

103 Si segnalano i seguenti racconti ambientati interamente fuori dalla Sardegna: *Ancora la città, i canali*, in S. ATZENI, *Racconti con colonna sonora: e altri in giallo*, cit., pp. 79-82, racconto ambientato nelle lagune di Amsterdam e in parte in Algeria. Seguono i racconti alpini: *Arrampicatori di pianura*, *A che serve slogarsi un polso in montagna*; e *Salvato da babbo Natale*; *Hans il mulo e Michele il mulattiere*; *Con i khmer in Pelikan Strasse*. I racconti originariamente pubblicati su alcune riviste sono ora raccolti in ID., *Gli anni della grande peste*, cit., rispettivamente alle pp. 114-120; pp. 142-149; pp. 108-113; pp. 121-137; pp. 138-141.

104 ID., *Il mestiere dello scrittore*, cit. p. 92.

che scrivere di cose sarde, di cose che conoscono: Cesare Pavese diceva che non si può essere universali se non raccontando se stessi, ciò che si conosce e si vive»¹⁰⁵.

Nel complesso della narrativa atzeniana non viene restituita un'immagine univoca dell'isola ma un insieme di raffigurazioni diversificate di cui si può scorgere un'evoluzione all'interno del corpus. In *Passavamo sulla terra leggeri* la Sardegna è intesa, per dirla con Elio Vittorini, come «infanzia»¹⁰⁶, rappresentata come isola ancestrale e mitica nonché come culla della civiltà sarda, per certi versi assimilabile all'immagine tradizionale di una Sardegna esotica e primitiva, cara a molta letteratura di inizio secolo¹⁰⁷. Nei romanzi di ambientazione moderna o contemporanea segue (o precede se si considera l'ordine di pubblicazione) la raffigurazione del paesaggio urbano, dove assume una posizione centrale la città di Cagliari, colta nei suoi molteplici aspetti e nelle sue diverse epoche storiche.

In generale, l'isola viene restituita con una geografia e una spazialità ben definite, e ricreata realisticamente attraverso suggestioni di natura sensoriale. Le descrizioni ricche di immagini, giochi di luce e di sguardi si arricchiscono infatti grazie ad evocazioni olfattive¹⁰⁸ e sonore¹⁰⁹ che conferiscono alla pagina letteraria una sua vivida concretezza.

105 ID. *Certi romanzi... sardi*, cit. p. 800.

106 Cfr. E. VITTORINI, *Sardegna come un'infanzia*, Mondadori, Milano, 1952.

107 Cfr. D. H. LAWRENCE, *Mare e Sardegna*, Ilisso, Nuoro, 2000 (ed. or. 1921).

108 Cfr. J. D. PORTEOUS, *Il paesaggio olfattivo*, in F. LANDO (a cura di) *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Etas, Milano, 1993, pp. 115-142, p. 121.

109 Cfr. R. FAVARO, *Il paesaggio sonoro del romanzo*, in ID. *L'ascolto del romanzo. Mann, la musica, i Buddenbrook*, Ricordi, Milano, 1993, pp. 85-115.

3.2.1. L'isola del mito

Lo scavo identitario intrapreso dall'autore già dagli esordi lo spinge nell'ultimo romanzo, che ne costituisce significativamente il testamento spirituale, verso la ricerca delle radici più profonde della propria cultura. Con *Passavamo sulla terra leggeri*¹¹⁰ si compie il ritorno alle origini perdute nel tempo e nel luogo del mito, quello spazio metaforico in cui ogni popolo ritrova i connotati della propria specificità e della propria identità¹¹¹.

L'epopea dei «s'ard» ha inizio in un tempo remoto risalente agli albori della civiltà e almeno per la prima parte del romanzo offre la rappresentazione di una Sardegna mitica, avvolta in un alone magico e immersa in una bellezza ruvida e silenziosa. A cominciare dall'incipit il lettore viene catapultato nel territorio della fantasia: la storia viene narrata «il 12 agosto 1960 nella cucina di casa Setzu, a Morgongiori, fra le tre del pomeriggio e il tredicesimo rintocco di mezzanotte, quando Antonio pronunciò l'ultima parola» (p. 46). Tali coordinate cronologiche fin troppo precise sfumano immediatamente nell'universo della fiaba: spia indiscutibile ne sono quei «rintocchi», suggestivi rimandi alla dimensione magica dei racconti popolari. Il motivo dell'uomo anziano che racconta la storia al bambino evoca per di più le atmosfere incantate dei cosiddetti «racconti del focolare», l'antica tradizione del raccontare davanti a un fuoco che ebbe un'ampia diffusione in Sardegna.

L'asse primario della storia entro la cornice: casa di Antonio Setzu, 12 agosto 1960, si sviluppa in un «mosaico di cronotopi»¹¹² che spaziano dal mito all'epopea, dalla favola alla leggenda, dalla storia alla cronaca, e danno vita a un insieme eterogeneo e variegato di racconti indipendenti, ricchi di motivi narrativi e personaggi. Il romanzo è sorretto da una «tessitura mitopoietica»¹¹³ e

110 Nel prosieguo anche indicato semplicemente con *Passavamo...*

111 Sul tema dell'isola come mito cfr. N. TANDA, *Dal mito dell'isola, all'isola del mito. Deledda e dintorni*, Bulzoni, Roma, 1992.

112 M. MESCHIARI, *L'isola contesa. Geografie della differenza in Passavamo sulla terra leggeri di Sergio Atzeni*, 2005, [www.sergioatzeni.com/sergioatzeni.com/%20.%20isola %20contesa.pdf]. pp. 1-15, p. 14.

113 A. CANNAS, *Mitopoiesi e fole per un'immagine favolosa della Sardegna*, in I. CROTTI (a cura di), *Insularità. Immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, cit., pp. 125-138, alle pp. 129-130.

nell'operazione di costruzione letteraria Atzeni attinge abbondantemente al repertorio della cultura popolare tradizionale, rispolvera e riattiva quel sapere proto-letterario costituito da credenze, miti, storie fantastiche e riti arcaici, tramandati nei secoli nella forma orale. L'autore ne trae ispirazione e rielabora tali materiali proponendo una prolifica commistione di leggende, aneddoti e figure; operazione peraltro già intrapresa almeno a partire dal racconto che costituisce l'esordio narrativo *Araj Dimoniu* e che, ancora una volta, pone in continuità la prima e l'ultima opera.

Nel tessuto narrativo si inseriscono numerose leggende, come, per limitarsi a un solo esempio, quella relativa all'invenzione delle *launeddas*¹¹⁴ che si fonde con il racconto della fuga d'amore di Aràr e Eloë per sfociare nel fantastico, si narra infatti che i due amanti viaggeranno in mare per l'eternità: «Dicono che ancora, una volta ogni trent'anni, Aràr e Eloë costeggino l'isola in una canoa di giunco cantando e suonando *launeddas*. Chi ha la fortuna di sentirli trova un tesoro»¹¹⁵ (p. 75).

Il paesaggio è popolato di esseri fantastici che gli conferiscono un carattere magico e divino: vi compaiono figure mitologiche, metà umane e metà animali, come nel caso del popolo Ik, gli uomini-uccello, e in particolare del loro capo, l'«uomo uccello rosso Sos» alto e grosso come una montagna (p. 47); o ancora, vi si incontrano dèi dalle fattezze umane, giganti come Rg «nero di pelle, capelli rossi e occhi di fuoco» (p. 41), grifoni (p. 121) e demoni. Il procedimento inventivo pare tuttavia teso a conservare un certo grado di verosimiglianza: l'autore crea un efficace equilibrio, dando al fantastico una parvenza e una concretezza realistica, e conferendo al contempo un alone favoloso al reale. In linea generale, il ricorso al motivo fantastico-leggendario sembra giustificato dalla necessità di ristabilire il contatto con le origini perdute nella notte dei tempi. Il mondo rappresentato da Atzeni contiene ancora

114 Le *launeddas* sono uno strumento musicale a fiato. Atzeni inserisce nel testo una sua spiegazione: «[...] a notte suonava tre canne di misura e suoni diversi, tutte e tre assieme, traendo concerti che facevano danzare le scie delle stelle in mare, le piume delle canne in riva, i granchi sugli scogli e i pesci sott'acqua» (p. 74).

115 Cannas parla di un mito greco riveduto da Atzeni assimilabile alla coppia mitica Orfeo e Euridice. Cfr. A. CANNAS, *Mitopoiesi e fole per un'immagine favolosa della Sardegna*, cit., p. 132.

– per riprendere una felice definizione di Franco Moretti – «la riserva di magia del sistema mondo europeo: i luoghi dove si legge nel futuro e si incontrano gli archetipi; dove si sentono ancora le voci, e si stringono ancora i patti col diavolo»¹¹⁶.

La dimensione spaziale assume in quest'opera una portata totale, prevarica il tempo, dilatandolo nella dimensione atemporale che è propria del mito e della fiaba: di qui l'indefinitezza del tempo che scorre, calcolato attraverso formule generiche tipiche dei racconti della tradizione orale. Il tempo viene computato mediante misurazioni indeterminate ed è scandito da cicli ripetitivi di «trent'anni», «cento e cento anni» o «mille anni»; mentre le ore vengono indicate con i diversi momenti della giornata: «al tramonto» e «all'alba», e così via.

3.2.1.1. Simbiosi uomo-natura

In apertura del romanzo, sullo sfondo della volta celeste illuminata dagli astri si narra dei «s'ard» un popolo di «sacerdoti danzatori lettori del cielo» (p. 42), una civiltà ieratica dedita al culto di una religione astronomica. Dall'altare sull'«alta zicura»¹¹⁷, in un tempio costruito su «trecentotré scalini» (p. 39) i s'ard scrutano e interrogano gli astri per cogliere i messaggi del «creatore che parla nel cielo notturno» (p. 78). Le stelle rappresentano le parole di un dio ignoto: sono le «sillabe luminose» di un alfabeto celeste che consente di acquisire la conoscenza attraverso auspici e oracoli: «Il disegno e il moto delle stelle parola del creatore ignoto, decifrarla massima sapienza» (p. 41)¹¹⁸.

116 F. MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 234-235.

117 Secondo la condivisibile interpretazione di Manuela Cerina il termine «zicura» sarebbe riconducibile a ziggurat, un'ulteriore conferma giunge dal fatto che il luogo d'origine è indicato come «lingua fra i fiumi» che dovrebbe corrispondere alla Mesopotamia. M. CERINA, *Prefazione*, in *Passavamo sulla terra leggeri*, cit. p. 17. È interessante notare che la Sardegna rappresenta l'unico caso nel bacino del mediterraneo dove è presente un sito archeologico presso Monte d'Accoddi (SS) con una costruzione assimilabile agli ziggurat.

118 Come si accennava, Atzeni recensisce *La cultura spirituale di Babilonia*, opera in cui

I sacerdoti e danzatori del cielo, ponendosi come intermediari tra il mondo e l'assoluto celeste, trascorrono le notti immersi in calcoli di orbite e pregano cantando le stelle e le distanze cosmiche: «Er, otto piedi celesti da Uh. Uh, sedici piedi celesti da Is. Is, nove piedi celesti da Om. Om, nove piedi celesti da Is, da El, da Un, da Se, da Af, da En, da Mi, da Uv, da Ja». (p. 43). Enumerando i nomi delle stelle i s'ard stabiliscono un dialogo autentico e primigenio con il cosmo che diventa elemento epifanico e depositario del sapere. Dopo la cattura da parte di una popolazione barbara e in seguito a un violento naufragio, i sacerdoti-danzatori giungono nell'isola, presto eletta a loro nuova patria. I sopravvissuti devono però ben presto abbandonare i loro culti astrali per adattarsi al nuovo ambiente: «La conoscenza si fermò. Smettemmo di essere sacerdoti» (p. 47) e la civiltà arcaica proto-sarda si evolve principalmente come civiltà di terra: «Ventuno sopravvivemmo e dovemmo imparare a coltivare i frutti e le erbe, a catturare e mungere le pecore e le capre» (p. 47).

L'isola-approdo, deserta e selvaggia, è descritta come «una foresta continua» (p. 117), rappresentata come un paesaggio stilizzato insieme fantastico e realistico: è infatti riconoscibile dalle specie animali (le onnipresenti capre e pecore) e vegetali tipiche (vigne, mandorli, *trijia* [posidonia] e mirto). Le atmosfere e i diversi luoghi vengono evocati mediante uno stile visivo ed icastico¹¹⁹ reso in una prosa essenziale e scarna che conferisce alle descrizioni paesaggistiche un tratto di liricità, del resto «la poesia è nel luogo»¹²⁰.

La vita dei s'ard prosegue in armonia con la natura e vi resta profondamente

viene descritta la cultura spirituale del medioriente antico basata sui principi della matematica e dell'astrologia e ne trae probabilmente qualche spunto; un passo in particolare mostra una chiara parentela tra il suo romanzo e quello recensito: «Gli Dei erano molti, e nuovi Dei prendevano il posto di quelli vecchi, ma una sola e ben più grande era la causa dell'esistenza del mondo: il grande universo stellato che mostrava le sue leggi, ogni notte, ai sacerdoti che lo studiavano dalla cima delle ziggurat. In quella cultura la religione e la dottrina dominavano tutta la vita sociale. I sacerdoti leggevano l'universo per trarne il calcolo matematico, ma anche per profetare sul futuro, per dirigere la guerra e la pace, l'amministrazione e la rendita, la tradizione e la storia». S. ATZENI, *H. Winkler, La cultura spirituale di Babilonia*, cit., p. 790. Cfr. anche G. MARCI, *LM*, cit., p. 91.

119 Cfr. M. MESCHIARI, *L'isola contesa. Geografie della differenza in Passavamo sulla terra leggeri di Sergio Atzeni*, cit., p. 8.

120 G. MARCI, *LM*, cit., p. 196.

legata: coltivano la terra e ne colgono i frutti, in un contesto bucolico dove gli uomini vivono in un rapporto di simbiosi totale con la natura: «Cantare, suonare, danzare, coltivare, raccogliere, mungere, intagliare, fondere, uccidere, morire, cantare, suonare, danzare era la nostra vita». (p. 56).

Anche il tempo è scandito dai ritmi dettati dalla natura, è un tempo ciclico, la vita viene infatti colta «mentre avviene, nei cicli, nei mutamenti, nella morte» (p. 57), e le vicende, i drammi e i riti si adeguano ai ritmi stagionali. La società agro-pastorale computa il tempo mediante un suggestivo calendario nel quale si riflette un tempo collettivo vissuto in sintonia con la natura: il «mese delle mandorle aspre» (p. 39), il «mese del vento che piega le querce» (p. 50), il «mese del sole che asciuga l'uva e dà forza al vino» (p. 57), il «mese di fioritura dei mandorli» (p. 60), il «mese del mare immobile» (p. 73), il «mese del primo fiore sulla neve» (p. 79), il «mese del fiore d'asfodelo» (p. 121), il «mese delle ginestre fiorite» (p. 126), il «mese della neve» (p. 141), e si parla infine di «stagioni del risveglio e del caldo» (p. 59).

La natura a cui è legata la sopravvivenza dei sardi antichi viene descritta come una madre-natura, talvolta benevola: rappresentata come luogo di godimento e soggetta a condizioni climatiche favorevoli come quando «le spighe sussurravano canzoni di buon pane in abbondanza» (p. 157); e altre volte spietata e avversa, segnata da cattive annate, afflitta dalla malaria o dalle invasioni di cavallette¹²¹.

Tale legame inscindibile con l'elemento naturale non si limita esclusivamente agli aspetti materiali ma si estende a tutti gli ambiti del vissuto, assumendo una portata globale. Il sentimento panico della natura investe ogni cosa e si rende particolarmente visibile nella fusione tra elementi naturali e umani, in un processo di naturalizzazione che porta i personaggi a fondersi con l'ambiente, e la natura a tendere verso l'antropomorfismo.

¹²¹ Cfr. la seguente descrizione: «Il tempo cambiò. Non piovve da febbraio a ottobre. A novembre diluviò. I raccolti furono miseri e di pessima qualità. Il vino poco ma ottimo, adatto a alleviare la miseria. Le pecore si ammalarono e smisero di figliare. L'anno successivo arrivò la cavalletta di Barbaria, nera e vorace. Nessuno poté fare pane. Mangiammo le ghiande. L'anno successivo si ammalarono i cavalli. Tremavano, cadevano a terra, morivano» (p. 161).

Così, ad esempio, una delle tante figure che popolano questo ricco racconto, la bella Sula, viene ribattezzata madre delle farfalle: «Raccoglieva ogni giorno nel bosco bozzoli di farfalle e li portava a casa. Viveva immersa in nuvole di farfalle d'ogni colore che credevano fosse loro madre» (p. 60), e per salvare il suo sposo Umur: «cento e cento sono morte per frenare la corsa del bastone» (p. 63) che lo avrebbe potuto uccidere.

Frequenti e numerose sono le metafore teriomorfiche che attribuiscono ai personaggi connotati e qualità animali: «Usir crebbe e vedeva con gli occhi dell'aquila, parlava coi cavalli» (p. 54), mentre il giudice Urak è «abitato dallo spirito della capra» (p. 81). In altri casi vi sono identificazioni totali tra uomo e animale, emblema ne è il giudice Mariano, soprannominato «capra zoppa»:

Mariano [...] Brucò erba con le capre. Diventò capra perché tre zampe sono meglio di una, gettò via la stampella e tornò a Arbaré camminando come capra zoppa. Dissero che puzzava come capra. (p. 193)

Tra le varie specie citate, alcune risultano più significative di altre e alcuni animali come le capre e i falchi assumono una funzione centrale. Questi ultimi, in particolar modo, divengono simbolo dell'ultima dinastia dei giudici, che ne comprendono persino la lingua. I falchi in volo li accompagnano ovunque, e falchi e giudici vivono insieme nel castello di pietra nera, chiamato appunto la «rocca dei falchi». Gli animali partecipano alle vicende degli uomini e alla morte di Martina, sorella del giudice Mariano:

Trecento falchi femmina lasciarono i nidi e volarono fino all'isola di roccia dinanzi alla costa del meridione occidentale, lungo il viaggio cantarono un lungo canto che soltanto chi capiva la lingua dei falchi comprese, giunti alle Colonne si lasciarono cadere in mare come pietre e morirono affogati. Da allora i falchi custodiscono quel luogo, lo reputano sacro. (p. 196)

Il processo di umanizzazione dei falchi è riscontrabile in numerosi altri passi del romanzo, come quando il falco della *judikessa* (giudicessa) Eleonora di nome Vento vendica la morte del piccolo Mariano, ultimo erede della dinastia

dei giudici (p. 199). In seguito, dopo la caduta dell'ultimo giudicato ai falchi verrà affidato il compito di proteggere le genti dei giudici.

In altri casi il rapporto uomo-natura è inverso: è quest'ultima a propendere verso l'umano, e come avviene nella mitologia greca può verificarsi un processo di personificazione delle forze della natura. Il vento può cantare e sibilare messaggi e il mare umanizzarsi:

Il mare d'occidente si alzò in piedi come un gigante, urlò con voce che fu udita fino a Karale una parola incomprensibile e picchiò col pugno su Chia, la staccò dalla terra, la trascinò in acqua, la inghiottì, si placò. (p. 77)

Il paesaggio diviene così partecipe delle vicende umane, si insinua negli eventi e li compenetra, dandone un'ulteriore caratterizzazione che si arricchisce di suggestioni magiche e prodigiose. Non solo i sardi vivono in stretta dipendenza dalla natura, ma il paesaggio esercita un potere sugli uomini decidendo irreversibilmente sul loro destino.

3.2.1.2. Luoghi sacri

Il paesaggio rappresentato da Atzeni in *Passavamo sulla terra leggeri* è dotato di una spiritualità intrinseca che mantiene intatto il proprio *genius loci*. Ai luoghi sono però conferiti ulteriori significati derivanti dai miti e dalle leggende ad essi associati, così come acquistano sacralità attraverso i diversi riti che vi si celebrano.

Tra le numerose leggende riportate e riadattate dall'autore occorre citare almeno le più note nell'immaginario collettivo isolano, come quelle relative alle *domus de janas* (case delle fate): cunicoli scavati nella pietra dove vivono appunto le *Janas* (o *Gianas*), che secondo la leggenda popolare sono piccole fate notturne, tessitrici di fili d'oro, associate al culto dei morti¹²². Così Atzeni

¹²² Cfr. G. BOTTIGLIONI, *Leggende e tradizioni di Sardegna*, cit.; A. MARI, *Fiabe popolari*

spiega la nascita della leggenda, attribuendola all'iniziativa di una giovane donna chiamata Sul: «Mir morì, Sul bruciò il corpo, raccolse le ceneri in un vaso di terra, scavò una camera nel monte, ci mise il vaso, uscì e disse «jana»» (p. 50). Nel corso della narrazione, l'autore ne estende e divarica però la portata simbolica collegando la leggenda a diversi altri culti e arrivando persino a capovolgerne il significato originario: così le *domus de janas*, indicate spesso semplicemente come *janas*, vengono utilizzate come rifugi (Veruta si ritira da eremita in una *domu de janas*), o come siti in cui alcune donne scelgono di mettere al mondo i loro figli; in altri passi del racconto le *janas* rappresentano luoghi sacri e propiziatori dove i giovani vengono rinchiusi prima del rito di iniziazione che li conduce all'età adulta (il rito della *maioria*).

L'atmosfera magica che permea il testo consente anche a singoli elementi del paesaggio, come le pietre, di prendere vita. Un'altra leggenda si ricongiunge espressamente al motivo di *Lujia Rabiosa*¹²³ (p. 120, 124): una donna che, come vuole la tradizione popolare, è stata impietrita per aver peccato di avarizia negando il cibo a un uomo in punto di morte¹²⁴. Nel racconto la rocca si anima accompagnando e sostenendo la fuga di un bambino: «Lujia Rabiosa s'era svegliata e sparava per inaugurare nel migliore modo la seconda vita. "Spara Lujia" pensò il bambino» (p. 124). In linea con il processo di antropizzazione, che rende totale la compenetrazione tra ambiente e personaggio, è la leggenda attorno a un'altra pietra poco distante dalla precedente:

italiane, Mondadori, Milano, 1994, vol. III.

123 Sulla leggenda di Lujia Rabiosa anche nota come Lucia o Giorgia rabbiosa. Cfr. G. BOTTIGLIONI, *Leggende e tradizioni di Sardegna*, cit., pp. 55, 200.

124 Si veda anche il seguente brano: «Perché la gente del paese ha dato alla pietra nome di donna, signor tenente?». «Dicono fosse donna, donna bella, avara, proprietaria di terre e mulini, un giorno torna di campagna con un cesto d'uva e incontra un bandito ferito che dice: "Morirò questa notte, dammi un grappolo della tua uva perché la morte sia più dolce". La donna risponde: "Se fossi vivo e forte non chiederesti, andresti a prendere e rubare, quante volte hai rubato dalle mie vigne e dalle mie tanche, uva e vitelli? Ora vorresti che proprio io ti addolcissi la morte?". Dette queste parole guarda l'uomo negli occhi e alza il piede per un calcio nella ferita al ventre da cui cola il sangue. Il Signore la vede e per punirla di tanta avarizia la impietrisce nel gesto, coll'uva sulla testa. Così dicono». (pp. 123-124).

[la] pietra dove Antonio Murru aveva suonato il flauto per tutta la vita (e ancora oggi, se passi nel mese delle ginestre fiorite, di notte in buona compagnia, lo senti che suona balli tondi e fughe di Mozart). (p. 126)

La madre terra è consacrata dai numerosi rituali che attorno ad essa si compiono, i quali stabiliscono una connessione tra lo spazio e il divino, e si ricollegano allo stesso tempo anche alla sfera dell'*ethos*, cioè alla socialità e al complesso di norme condivise. Un buon esempio è costituito dal «monte della salvezza» dichiarato sacro da Mir e in cui viene istituito l'ordine dei giudici (p. 49). All'interno del monte sacro si trova un altro luogo che avrà un ruolo centrale per le sorti del popolo sardo: è il sito geologico, peraltro realmente esistente, di Tiscali:

Al termine del cammino sotterraneo trovammo un cerchio di terra con un raggio di dieci braccia. A metà della notte vedemmo la luna da una fessura della roccia, alta sopra le nostre teste. La luna illuminò il cerchio. Mir disse nell'antica lingua «t'Is kal'i». (p. 49)

Nel cerchio sacro di Is, nel cavo del monte illuminato dalla luce lunare saranno soliti ritornare i giudici per praticare i loro riti divinatori, prendere decisioni importanti o rifugiarsi nei momenti di pericolo. E se fin da principio gli astri rappresentano il linguaggio della divinità, la luna Is viene ora designata come protettrice del popolo s'ard.

Ai primitivi culti astronomici, come la «festa della luna» Is, si susseguono nel corso dell'evoluzione della civiltà, rituali di varia natura: riti di iniziazione come quello della *maioria* (una corsa tra rovi spinosi in cui i ragazzi devono compiere prove di abilità per poter poi scegliere una compagna, pp. 57-59); o riti di natura agraria come la «festa della fonte sacra» (p. 61)¹²⁵.

Nella descrizione degli usi e dei costumi rituali viene spesso rimarcata la primordiale istintività e si ritrovano numerosi episodi contraddistinti da una violenza feroce, come appunto durante la «festa della fonte sacra»: una corsa a

¹²⁵ Tra i riti agrari si segnala per la sua attualità «la festa di Arbaré»: «Alla festa di Arbaré ogni primavera i cavalieri con lo stocco infilavano dodici stelle. Presagio di buona annata.» (p. 165), cerimoniale ancora praticato in Sardegna durante la Sartiglia di Oristano nel periodo di Carnevale.

cavallo che attribuisce al vincitore la responsabilità dell'annata successiva: in caso di cattiva annata il cavaliere sarà sottoposto a un linciaggio collettivo. Così accade ad Eloi, unico nel corso della storia a sopravvivere a tale prova. Il giovane viene colpito da innumerevoli pietre, gli viene cavato un occhio e i suoi piedi alla fine della corsa «non avevano più pelle né carne». (p. 63).

Ad attutire la brutalità di alcune pratiche interviene la danza, e con essa la musica¹²⁶, le quali, in virtù delle proprie facoltà catartiche, diventano parte integrante del complesso rituale. Le danze fanno inoltre da sfondo ai momenti di convivialità e possono persino servire da mezzo di difesa strategica nel corso di un'invasione:

Suonammo e danzammo per meritare la benedizione di Is e per nascondere la paura. Gli ik attraversavano la foresta buia e sentirono i tamburi sotto i piedi, suonati nelle viscere della terra. Assieme ai tamburi udirono canti, credettero alla presenza di demoni e fuggirono. (p. 49)

Col passare del tempo e con l'insediamento di nuovi popoli sull'isola, altri culti e le annesse ritualità si mescolano con quelle autoctone: così la danza fenicia, l'orgia sacra chiamata Koi, che «mimava l'atto sessuale in ogni forma possibile» (p. 67)¹²⁷, si fonde col rito antico della *maioria* ed infine si evolve ulteriormente: «La festa karalitana del coito collettivo, ch'era stata fenicia e luciferiana, sopravviveva intatta, chiamata Cancioffali» (p. 137). I riti piano piano si trasformano in feste: «il rito era festa» (p. 57), perdendo la loro

126 Per un approfondimento sul tema della musica nell'opera di Atzeni cfr. G. RIMONDI, *Uno scrittore in ascolto. Considerazioni su Sergio Atzeni e la musica* in G. MARCI, G. SULIS, *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, cit., [da qui in poi semplicemente *TRMN*] pp. 133-148; sulla ritualità della musica cfr. in particolare p. 142.

127 Si riporta la vivida descrizione del rito praticato dai fenici: «Avevano un culto notturno, segreto, a un dio bestia ch'era stato condannato dagli uomini, era stato catturato in agguato e sbranato. Qualcuno di Lo partecipò al rito. Si riunivano al campo nella notte di luna piena del mese delle mandorle aspre, dopo avere bevuto vino resinato, mangiato agnello crudo a morsi e gozzovigliato fino a essere fradici di vino e sangue. Cantavano con voci ossessive accompagnate da trecento tamburi di Barbaria tutta una litania che raccontava la storia del dio e continuavano a ubriacarsi, si liberavano delle vesti, saltavano e danzavano come invasati, uomini e donne, guardandosi, cercandosi, toccandosi. Finché al centro del campo veniva sollevato il dio, un sesso maschile di fango, frumento, vino, pesci, carni, sangue di porco, alto trenta piedi e preparato in tre giorni e tre notti dalle donne. La gente di Karale si lanciava sull'idolo, lo sbranava a morsi e da quel momento fino al mattino successivo tutti erano liberi di copulare con tutti.» (p. 73).

sacralità diventano motivo di giubilo, copule e banchetti, indice dei cambiamenti che incalzano e della corruzione dei tempi, invisibili ai sardi più legati ai valori della tradizione.

Nel racconto si può leggere una sorta di storia dell'evoluzione delle religioni e dei culti pagani praticati dai popoli con cui i sardi si ritrovano a convivere. I fenici sono descritti come dei lascivi che adorano degli dèi di forma umana o animale, e dimenticano con molta facilità le loro divinità; gli etruschi adorano «un dio dei morti bello come il sole» (p. 77), e ancora, i liguri sono devoti a un dio umano e uccisore, mentre i romani adorano un lupo. Questo non comporta però per i sardi la perdita dell'antica religione astrale: «Eravamo incuriositi dal proliferare di dèi ma nessuno ci pareva più grande e saggio del dio tramandato dagli antichi, il creatore che parla nel cielo notturno» (p. 78). La situazione rimane invariata fino all'arrivo di un papiro egizio, «un rotolo dov'erano le parole di Iesus, udite e scritte da un uomo che l'aveva visto risorto» (p. 91): ha così inizio la cristianizzazione e latinizzazione del popolo sardo, legata alla controversa vicenda del libro di Iesus, un vangelo apocriefo giunto fortuitamente sull'isola e le cui sorti si intrecciano col destino dei giudicati.

La ritualità nelle sue variegate forme coinvolge altre componenti testuali (lo stesso romanzo si regge su un rito di iniziazione del giovane prescelto a diventare il custode delle memorie) e sul piano della cornice narrativa si rende visibile nella ripetitività dei gesti quotidiani che scandiscono i tempi del racconto. In particolare, la formula più volte reiterata «Antonio Setzu si inumidì le labbra di vino...», con il vecchio che a ogni stacco del racconto beve un sorso di vino prima di riprendere la parola, rappresenta una sorta di formula rituale. In questi frangenti si inserisce la descrizione dell'ambiente domestico che smorza il tono epico del narrato compensandolo con una dose di realismo. Il narratore-bambino descrive la cucina della casa semplice e tipica di Antonio con i suoi tegami di rame alle pareti e la pendola sul camino, e nel corso del racconto aggiunge sempre nuovi dettagli sui gesti, sulle parole e sul silenzio che sovrasta la casa, che per quanto realistica, sembra anch'essa investita da

un'atmosfera fiabesca.

3.2.1.3. Eden perduto

Per riassumere l'essenza della rappresentazione spaziale in *Passavamo...*, si può affermare che il *topos* rimanda all'immagine di *locus amenus* che suggerisce una condizione esistenziale idillica. Nella storia millenaria dell'isola il tempo delle origini rappresenta il momento della felicità in un eden perduto:

Se esiste una parola per dire i sentimenti dei sardi nei millenni di isolamento fra nuraghe e bronzetti forse è felicità.

Passavamo sulla terra leggeri come acqua, disse Antonio Setzu, come acqua che scorre, salta, giù dalla conca piena della fonte, scivola e serpeggia fra muschi e felci, fino alle radici delle sughere e dei mandorli o scende scivolando sulle pietre, per i monti e i colli fino al piano, dai torrenti al fiume, a farsi lenta verso le paludi e il mare, chiamata in vapore dal sole a diventare nube dominata dai venti e pioggia benedetta. (p. 56)

Per contro, tale paradiso si presenta in altri contesti come un eden macchiato di sangue, al quale è connaturata una componente feroce e primitiva. Nel prosieguo si legge infatti: «A parte la follia di ucciderci l'un l'altro per motivi irrilevanti, eravamo felici» (p. 56). Poco oltre il narratore spiega:

Si poteva uccidere e morire anche senza odio. Per potere bere prima alla fonte. Per una parola interpretata come insulto. Per desiderio spasmodico di un cavallo altrui. Per scommessa. Per caso. Per errore. (p. 64)

Tra la vita e la morte corre un labile confine, la vita dei sardi scorre leggera come l'acqua, simbolo per eccellenza della vitalità: una significativa metafora che dà il titolo al romanzo e descrive icasticamente la condizione di purezza primigenia.

Grazie all'espedito di diminuzione dell'enfasi epica, Atzeni evita facili mitizzazioni, de-mitizza il mondo edenico lasciando spazio – per riprendere

una sua efficace espressione – a un «impasto di violenza e brutalità primordiali, di umanità vibrante di richiami selvaggi»¹²⁸. Si succedono così numerose scene dalla forza cruenta dedicate alla descrizione dei combattimenti che si risolvono in massacri e in cui gli uomini (o le donne) vengono squartati o trucidati senza alcuna pietà. Vengono così introdotti scenari grotteschi e dalla forte carica espressiva, come quando dopo un'efferata battaglia sul mare galleggiano «uomini interi e braccia, gambe, viscere, cervelli» e si sentono lamenti e urla strazianti fino a notte fonda (p. 42). Ugualmente brutale e feroce è l'episodio che descrive l'invasione della Sardegna da parte degli Ik:

Presero i vecchi, li trascinarono sugli scogli e li sbatterono come fossero fucelli, spaccandogli la testa, le braccia, le gambe. Radunarono i bambini capaci e incapaci di camminare, gli strapparono le gambe perché non fuggissero e li calpestarono come se vendemmiassero, con urla e risate. Sos pareva felice, batteva le ali come un bambino le mani davanti al seno materno mentre coi pesanti piedi neri schiacciava teste, gambe, cuori di neonati. (p. 48)

Nel romanzo viene offerta la rappresentazione di un'isola ferina e crudele, e per dirla con Ernesto Ferrero, quella di Atzeni è una Sardegna: «sempre epica, omerica, eccessiva nel bene e nel male, feroce e selvaggia, ma come è feroce e diretto il mondo della tragedia greca».¹²⁹ I luoghi mitici e arcaici, idilliaci e al tempo stesso atroci, rievocati in *Passavamo...* rimandano a un paesaggio che consente una totale identificazione con il mondo delle origini, ed è infatti proprio «attraverso il rapporto col territorio che la civiltà dei s'ard conquista i tratti della propria identità»¹³⁰.

128 S. ATZENI, *L'indomito e feroce mondo degli indios*, in *SG II*, pp. 668-671, p. 670.

129 E. FERRERO, *Custode delle memorie*, cit., p. 26.

130 M. FARNETTI, *Una cerca mediterranea*, in *TRMN*, cit., p. 89.

3.2.2. La nascita delle città

La prima parte di *Passavamo...* si concentra sul periodo primitivo-mitico, immerso in una condizione di atemporalità e indefinitezza: i luoghi rappresentati appaiono segnati da contorni fantastici e per quanto possano sembrare realistici, il tessuto narrativo in cui sono inseriti tende a deprivarli di una loro concretezza storica. La seconda parte del romanzo è invece dedicata al sorgere delle prime città e alle controverse vicende che portano alla fine degli stati giudicali.

A cominciare dalla costa di approdo dei s'ard, ribattezzata con il nome di Magomadas: «M'u disse, nell'antica lingua: «M'ag o m'ad as». Così chiamammo quel luogo e il nome rimase nei millenni fino a oggi.» (p. 44), lo scrittore ricostruisce una mappa geografica dell'isola in parte realistica, in parte reinventata. Per quanto i luoghi indicati possano in certi casi apparire vagamente riconoscibili, con una certa vena ludica l'autore si diletta a confondere i nessi e mescolare finzione e realtà, aspetto che – come si dirà in seguito – coinvolge numerosi aspetti della scrittura.

Dal primo centro abitato chiamato «Mu» se ne formano via via degli altri finché non sorgeranno ventuno villaggi, ventuno come il numero dei sopravvissuti al naufragio¹³¹:

Di padre in figlio in padre dopo il primo villaggio sorse il secondo, attorno alla foce di un fiume a settentrione del luogo di sbarco, e il terzo, nelle paludi a meridione. Coi giunchi neri facemmo agili barche. Sorse il quarto villaggio, poi il quinto.

Finché fummo ventuno villaggi [...]. (p. 47)

I paesi aumentano in numero e si fissano i toponimi che si modificano col tempo: così Mu diviene Bosa, Pausania si evolve in Torres, e sulla stessa riga i

¹³¹ Occorre almeno accennare alla forte simbologia numerica presente nel romanzo, il ricorrere di numeri come 21, 3, 7, a cui a seconda delle tradizioni vengono associate valenze sacrali, conferiscono alla prosa di Atzeni ulteriori significati latenti che andrebbero indubbiamente approfonditi. «Il numero, sacro» (p. 41) e la stessa etimologia del termine “rito” è riconducibile al greco “numero”.

piccoli centri mutano, trasformandosi in città dove sorgono i primi monumenti e le prime fortificazioni. Dal primo nucleo originario di villaggi ne sorgono poi degli altri, da Onon, a Oliana a Goros, a Fonne, Gartelli e Seddori (ecc.), fino all'epoca più recente in cui sorgono le città del nord: Tatari e Alguer. Sebbene vengano reinventati e personalizzati dall'autore, molti nomi rimandano inequivocabilmente alla toponomastica storica e locale. Delle volte figurano centrali nella narrazione e vengono descritti con precisione, altre volte sono completamente ininfluenti e restano sospesi nell'indeterminatezza.

Nella sua prima fase evolutiva il villaggio rappresenta il fulcro della vita sociale condivisa e incarna a pieno l'idea di una comunità fondata sulla solidarietà reciproca:

[i villaggi] ciascuno li sentiva come cosa propria e non era infastidito dal sapere ch'erano anche degli altri. Il villaggio pensava come una buona famiglia, divideva il lavoro e i frutti a seconda dell'impegno, della forza, del bisogno di ognuno. (p. 76)

L'armonia e la fraterna condivisione vengono però meno appena si superano i confini del paese d'origine e ci si confronta con l'esterno, gli abitanti degli altri villaggi sono infatti considerati nemici: «per ogni gente le altre venti erano estranee o nemiche» (p. 47), salvo allearsi per combattere contro nemici più forti. A questo livello di sviluppo storico l'isola inizia a delinearsi come un microcosmo, quasi un continente¹³², un territorio vasto dove si possono attraversare villaggi e regioni mai viste (p. 79). A certificare la complessità e la suddivisione del territorio contribuiscono inoltre le sub-regioni come, tra le tante citate, il Campidano e la Gallura.

In contemporanea all'espansione dei villaggi propriamente sardi si sviluppano le città fondate dai vari popoli provenienti dal mare: i fenici, tra i primi ad insediarsi sull'isola, costruiscono numerose cittadine. La prima è una

¹³² In merito si veda quanto scrive Atzeni in un racconto: «Ho finito per considerarmi abitante non di una casa ma di un'isola che mi pareva un continente: dune di sabbia, monti ricchi di cervi e ruscelli, piane arse, argilla spaccata dal sole impietoso, cime di carbone a vista d'occhio, colline di grano e pastura, paesi sui fiumi, aranceti, altopiani abitati da cavalli selvatici, ulivi, vigne, monti aspri, calcare, graniti, capre, noci, valli di mandorli, pietre in forma d'uomo e animale.» S. ATZENI, *Con i khmer in Pelikan Strasse* cit., p. 138.

vallata fertile che chiamano Ch'ia, a seguire un secondo villaggio sulla costa, chiamato Tarros: «Sul disse: «T'ar r o s». La frase rimase a nome del luogo» (p. 51). I diversi centri vengono definiti con un procedimento fondativo che determina l'esistenza di un luogo (o di ulteriori elementi) nel momento in cui gli viene attribuito un nome nella lingua degli antichi, la quale rappresenta un «formulario magico con cui nominare e nominalisticamente creare il mondo»¹³³.

3.2.2.1. Karale e Arbaré

La contrapposizione tra le città fondate dai sardi e le città della costa in mano agli invasori può essere ricondotta ai due poli forti costituiti da Karale e Arbaré. Tutti gli altri luoghi orbitano attorno a questi due centri nodali: la prima rappresenta la sede dei traffici e del malaffare, la seconda invece è una città “resistente”, roccaforte della cultura autoctona.

Particolare importanza assume per il futuro della Sardegna la sua prima città in senso compiuto, sorta dall'incrocio di uno dei ventuno villaggi fondativi con una città fenicia. Il villaggio di Lo, tra i più ricchi dell'isola, e il villaggio fenicio di Kar Ale si fondono trasformandosi in Karale (evidentemente costruito sul toponimo storico *Karales*): «Il mercato di Lo, l'intero villaggio di Lo, si mescolò al villaggio fenicio facendo nascere la prima città dell'isola». (p. 73). Karale è una città portuale posta al crocevia del Mediterraneo e pertanto soggetta alle influenze dei vari popoli che vi approdano, abitata da «cento e cento uomini e donne di stirpe ignota, frutto di incroci reiterati fra tutti i popoli del mare che bagna la città. Prostitute, ladri, trafficanti, usurai, osti, macellai, pescatori» (p. 99).

La città diviene emblema dell'incontro-scontro: è infatti una città di mercati e scambi di ogni sorta, e poi sede del potere imperiale e ecclesiastico, una città

¹³³ P. P. ARGOLAS, *Sardegna isola delle storie. Le ragioni della scrittura nel cronotopo atzeniano di Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 117.

modellata sull'altro che accoglie i popoli d'oltremare e ospita i vari dominatori. Ingrandendosi sempre di più Karale diviene sede della corruzione e questo resterà nel tempo il suo carattere distintivo. Così commenta il narratore: «fu sempre il destino di Karale: ricca, corrotta, malata».

Ben diversa è Arbaré (toponimo reinventato), originatasi dall'antico villaggio di Ar fondato dalle prime genti. Nel momento in cui l'antica Ar viene protetta da una cinta muraria diventa Arbaré (p. 100) e si pone, contrariamente a Karale, come il fulcro della civiltà autoctona: è la città dove risiedono i giudici discendenti degli antichi danzatori delle stelle, il luogo in cui si conservano le memorie del passato e dove il nuovo non ha ancora divorato l'essenza originaria della sardità. Così il narratore descrive il centro della città:

La judikissa Aleni costruì nel cuore di Arbaré un palazzo di pietra, semplice e austero. All'interno una sola stanza grande quanto il palazzo. Otto porte stavano aperte giorno e notte, uomini e animali potevano entrare, al centro della stanza, aperta al mondo, era la fonte di Arbaré, circondata da un giardino di erba e fiori, un po' fangoso come sempre dove scorre acqua. Il pavimento, eccetto che attorno alla fonte, era di pietre squadrate e levigate. Le donne salivano e scendevano con le brocche ogni giorno i cinque scalini che portavano all'acqua fra l'erba verde e azzurra e le margherite bianche, gialle e arancio (p. 106).

È facile riscontrare delle assonanze con il contesto idillico delle origini: pur fortificata dalla sua cinta muraria, la città ha le porte aperte giorno e notte e conserva un cuore acqueo, simbolo di vita e rigenerazione. Di contro Karale, «porta della permeabilità equorea e della mutazione» nonché «otre dei venti»¹³⁴, è la patria del decadimento. Nella «eterna Arbaré», città «terragna e palustre»¹³⁵, è radicato il senso di appartenenza primigenio dei sardi: essa appare infatti in perfetta continuità con il luogo d'origine e diviene culla della tradizione. Tale sentimento di attaccamento, ciò che Max Weber chiamerebbe *Zusammengehörigkeitsgefühl*, si fa più intenso quanto più viene minacciata dall'esterno. Contro i numerosi e diversi tentativi, anche violenti, di assoggettare il giudicato di Arbaré al potere di turno insediatosi a Karale, la

134 B. ANATRA, *L'invenzione della storia*, in *TRMN*, cit., pp. 81-86, p. 84.

135 *Ibidem*.

città-stato resiste, rivendicando la propria indipendenza. Ecco quanto dice la *judikissa* all'episcopo Antioco, giunto ad Arbaré per avanzare pretese di dominio per conto della chiesa di Roma e del potere imperiale:

«Questo territorio è dell'impero» disse l'episcopo.

«La terra su cui hai i piedi» rispose la *judikissa* «appartiene alla nostra gente da molto prima che Roma nascesse e sarà nostra anche quando Roma sarà morta». (p. 104)

E prosegue:

Questa città e i monti, le paludi di settentrione e gli altopiani ci appartengono da prima che il primo imperatore nascesse e ci apparterranno anche quando l'ultimo imperatore morirà.(p. 105)

Il ricorrere del sostantivo “terra” in questo e altri passi, inteso come sinonimo di patria, sembra voler rimarcare il legame affettivo e viscerale con il territorio occupato dai sardi da tempo immemore. Le rivendicazioni dei giudici, seppur legittime, resteranno inascoltate e i dissidi interni, la serie di faide e congiure architettate per rovesciare il potere dei giudicati faranno diventare Arbaré «ogni giorno più misera e sporca» (p. 192), fino alla sua definitiva caduta sancita dall'uccisione del piccolo Mariano, ultimo erede designato della dinastia dei giudici.

Un altro potere esterno e rapace intanto sopraggiunge: sono i catalano-aragonesi che fondano la città di Alguer e assediano Karale che appena « dopo tre ore si arrese» (p. 169), e ormai diventata Caglié: «così gli aragonesi ribattezzarono la millenaria Karale» (p. 173), si appresta a diventare la città medievale descritta nel romanzo *Apologo del giudice bandito*.

3.2.3. La Cagliari letteraria

*Cagliari che dolcemente
scende al mare
con le ultime case del porto
case di fango e paglia
quasi sul molo
è un grande villaggio
di popolani dolenti¹³⁶*

Se si prendono in considerazione anche superficialmente, ma in una prospettiva di insieme, gli spazi rappresentati nella narrativa atzeniana, è semplice notare che un ruolo centrale è assunto dalla città di Cagliari, città che ha dato i natali allo scrittore¹³⁷ e ha rappresentato un'instancabile fonte di ispirazione. Sebbene in *Passavamo sulla terra leggeri* l'ambientazione ricopra l'intera area isolana, e si concentri principalmente nel sud dell'isola ne *Il figlio di Bakunin*, la città riveste un ruolo significativo anche in questi romanzi.

La città, che si pone come scenario privilegiato e attorno a cui ruotano le vicende narrate, viene ritratta nei suoi differenti scorci e colta nelle sue diverse fasi storiche: dalla millenaria Karale (la città sardo-fenicia dell'ultimo romanzo), passando per la iberica Caglié, alla Cagliari contemporanea *Casteddu* o *Kasteddu* (dal nome del suo quartiere Castello).

La scelta di rappresentare la città di Cagliari è decisamente controcorrente, data la scarsissima presenza nel panorama letterario nazionale, come del resto in quello regionale, del capoluogo sardo e in generale del meridione isolano¹³⁸.

¹³⁶ S. ATZENI, *Quel maggio del 1906. Ballata per una rivolta cagliaritana*, in *Appendice a ID. Versus cit.*, p. 117.

¹³⁷ Sergio Atzeni nasce il 14 ottobre 1952 a Capoterra, cittadina nei pressi di Cagliari. Trascorre alcuni anni dell'infanzia in diverse cittadine sarde, e vivrà a Cagliari per la maggior parte della sua vita.

¹³⁸ Esiste una tradizione di cantori della cagliaritanità ma si tratta di una produzione di portata locale che non rientra in una dimensione propriamente letteraria. G. SULIS, *Ma Cagliari è Sardegna? Appunti sulla presenza di Cagliari nella narrativa sarda contemporanea*, in G.

Nel decennio della sua attività creativa Atzeni inaugura la Cagliari letteraria, raccontando la storia fino ad allora sconosciuta al grande pubblico e proponendo una «inedita e più aggiornata immagine culturale» della città¹³⁹. Nel tentativo di colmare il «vuoto narrativo»¹⁴⁰ si candida a diventarne il padrino artistico, e non a caso ha aperto la strada a una schiera di narratori che poco dopo la sua scomparsa hanno dato il via a una stagione di prosa che si è andata intensificando negli ultimi anni, e ha fatto della città il proprio scenario narrativo¹⁴¹.

A differenza del sud isolano che, con le dovute eccezioni¹⁴², appare poco frequentato dagli scrittori sardi, l'immagine predominante (in letteratura così come in altri ambiti) è stata per molto tempo, e principalmente sotto la spinta della narrativa della Deledda (a cui contribuirono significativamente gli studi di Max Leopold Wagner), quella del paesaggio montano della Barbagia¹⁴³, divenuto emblema dell'intera isola. Nei suoi *Reisebilder*, Wagner attribuisce al paesaggio montano l'essenza della sardità e contrappone i sardi autentici di origine barbaricina ai sardi della pianura, “corrotti” sotto l'influenza

MARCATO, (a cura di), *L'Italia dei dialetti*, Unipress, Padova, 2008, pp. 449-457, p. 451.

139 L. MUONI, *Narratori di Sardegna: i nuovi narratori cagliaritari*, in G. G. ORTU (a cura di), *Cagliari tra passato e futuro*, Cuec, Cagliari, 2004; pp. 181-191, p. 183.

140 A. DETTORI, *Sergio Atzeni e la narrativa orale. Modelli narrativi popolari, struttura testuale e lingua del racconto San Pietro tra i drograti a «Is Mirrionis». Quasi un apologo* in S. C. TROVATO (a cura di), *Studi linguistici in memoria di Giovanni Tropea*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009 pp. 141-167, p. 142.

141 La città è infatti diventata protagonista di una serie di romanzi e racconti. Tra gli autori si segnalano G. Angioni, G. Todde, M. Carlotto, A. Tanchis, M. Agus, F. Abate, G. Clarkson, A. De Roma, F. Soriga. Cfr. G. SULIS, *Ma Cagliari è Sardegna?*, cit.; A. M. AMENDOLA, *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano*, cit.

142 Un esempio di tutto rilievo è costituito dal capolavoro di Giuseppe Dessì *Paese D'ombre*, vincitore del Premio Strega nel 1972 ambientato nella immaginaria Norbio che dovrebbe corrispondere a Villacidro, paese natale dell'autore. Cfr. G. DESSÌ, *Paese d'ombre*, Mondadori, Milano, 1998 (ed. or. 1972).

143 La Barbagia è una regione che coincide approssimativamente con la provincia di Nuoro nella zona centro-ovest della Sardegna, una regione montana in cui persistono tradizioni e costumi di antichissime origini. Più che uno spazio fisico è secondo la scrittrice Michela Murgia una «forma mentis»: «un territorio abitato da sardi che per ragioni storiche, geografiche ed economiche hanno vissuto per secoli in un isolamento relativo, motivo per cui questa regione è sempre stata ai margini rispetto ai processi storici che hanno interessato il resto della Sardegna. Il nome stesso di Barbagia le deriva dall'etnocentrismo culturale dei romani, che non riuscendo a penetrarci con la stessa facilità che avevano incontrato sulle coste, la liquidarono sbrigativamente come terra di barbarie». M. MURGIA, *Viaggio in Sardegna*, cit., p. 9.

spagnola.¹⁴⁴ Nell'immaginario collettivo dominava ancora a metà Novecento l'idea di una Sardegna arcana e pastorale, un'isola intatta e incorrotta: un paradiso esotico e selvaggio alle porte d'Europa. Atzeni commenta tale tendenza con la consueta ironia:

Io credo che la Sardegna vada raccontata tutta. Finora la zona maggiormente descritta nelle opere letterarie è la Barbagia, e si capisce perché: lì gli uomini sono più alti di quelli del sud, sono più forti, sparano. Insomma, c'è qualche differenza. Nuoro è l'Atene della Sardegna, a Nuoro nasce solo gente intelligente, mentre a Cagliari nascono più bassi e un po' più scemi, è una città torpida che ama soprattutto mangiar bene.¹⁴⁵

Se dunque la volontà è quella di narrare tutta la Sardegna, si impone la necessità di raccontare la torbida città di Cagliari introducendo nuove ambientazioni urbane¹⁴⁶ nel panorama letterario isolano, che avviano il graduale superamento del modello pastorale deleddiano. La città diviene così ambientazione prediletta, se non esclusiva: «il luogo dei miei racconti [...] è questo, questa città, i suoi dintorni, i luoghi dove ho vissuto»¹⁴⁷, e come riportato altrove, funge da pretesto narrativo che innesca il meccanismo creativo:

Devo dire la verità: raccontare Cagliari è stato uno dei motivi che mi ha spinto a cercare di scrivere racconti. Avevo notato che [...] quando si prendevano descrizioni di Cagliari, o di alcune zone di provincia, si finiva sempre per citare autori non sardi¹⁴⁸. [...] Mi ha fatto pensare a scrivere un racconto che descrivesse la città dal punto di vista interno¹⁴⁹.

144 Cfr. M. L. WAGNER, *Immagini di viaggio dalla Sardegna*, (a cura di) G. PAULIS, Illisso, Nuoro, 2001, (ed. or 1907-1914).

145 S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 82-83.

146 Cfr. M. B. URBAN, *Il paesaggio urbano come metafora della sardità: un confronto fra cinema e letteratura contemporanea* in C. SALVADORI LONERGAN (a cura di), *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiana*, Franco Cesati, Firenze 2012, vol. I, pp. 419-428.

147 S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 92.

148 Così si legge in un articolo: «Di Cagliari, dunque, qualcuno ha scritto. Stranieri, perlopiù, alla città. Con le dovute eccezioni: ma esistono le eccezioni (quella, essenziale, di Alziator) proprio quando c'è la regola. La regola è quella che chi scrive di Cagliari, non è cagliaritano. Il cagliaritano che scrive di Cagliari è un'eccezione». ID. *Cagliari magica, straniera*, in *SG II*, pp. 780-782, p. 781.

149 G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 38.

Il progetto iniziale consisteva in una serie di racconti ambientati nei diversi quartieri della città, pensati per raccontare da una prospettiva interna una città sicuramente fino ad allora poco presente nell'atlante letterario nazionale¹⁵⁰. Il progetto non verrà mai realizzato integralmente ma se ne possono scorgere le tracce nella raccolta di racconti cagliaritari *I sogni della città bianca* che rappresentano degli «scheletri di narrazione»¹⁵¹, cioè dei testi preparatori in cui vengono sperimentati temi e scenari che saranno propri dei romanzi, e in cui l'autore «fa soprattutto i conti con la sua Cagliari»¹⁵².

3.2.3.1. La città murata

Se in *Passavamo sulla terra leggeri* la città di Karale rappresenta il polo negativo, la città corrotta in mano agli stranieri contrapposta al polo positivo rappresentato dalla città ideale di Arbaré, nell'*Apologo del giudice bandito*¹⁵³ fa la sua comparsa la città di Cagliari in veste medievale ribattezzata con l'ispanico Caglié (ortografia adattata sull'originale *Caller*): «[i catalani] Furon cent'anni chiusi in Kallari, pareva che più che cambiarle nome non potessero» (p. 22).

Entro il cronotopo della Cagliari di fine Quattrocento, l'azione narrativa si svolge nell'arco di alcuni mesi del 1492. Lo sguardo olistico del narratore guida il lettore in un viaggio tra gli spazi della città e con una tecnica già tutta dell'autore si avvicina per gradi al protagonista. Il suo sguardo parte da lontano si focalizza inizialmente sulle campagne del Sarasgiu fuori città, si sposta rapido nelle vie e nei vicoli della città, percorsa da una folla in cui si agitano popolani scalzi e bambini urlanti, e passando per tette segrete e aule di tribunale, giunge infine al palazzo vicereio, in cui è tenuto prigioniero Itzoccor

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ S. ATZENI, *Il dialetto scomparire e il "gergo" dilaga*, in *SG II*, pp. 838-840, p. 839.

¹⁵² E. FERRERO, *In giro con Atzeni nella città bianca*, in "Tuttolibri", La Stampa, 24 settembre, 2005.

¹⁵³ Da qui in poi anche solo indicato con *Apologo*.

Gunale.

Fin da principio il paesaggio non lascia presagire buoni auspici: «Dai bastioni bianchi della città lontana si levano corvi, volano in cerchio e calano in pianura» (p. 20) mentre il «manto mobile di locuste» (p. 17) che ricopre la pianura ai piedi della città si fa minacciosamente più vicino. L'unica descrizione panoramica che rappresenta la città dall'alto, offrendone una visione d'insieme, è data dal protagonista che verso la fine del romanzo osserva il paesaggio dal palazzo viceregio:

In basso, vertiginosamente in basso, i tetti neri, le cupole rosse, verdi, i bastioni gialli della città murata, il mare, la palude, i monti neri, lontani oltre lo stagno d'occidente. Gli occhi si fermano dove le luci rosse del tramonto si specchiano in una pozza bianca sul mare cupo. «Come se la luce si generasse dall'acqua», pensa Itzoccor... «Come stesse per nascere al mondo una dea o un mostro...il mare...». (p. 111)

La rappresentazione della città procede per scorci che ne descrivono i diversi ambienti e spazi: Cagliari è infatti una città segnata da nette opposizioni topologiche ed ideologiche, tra spazi interni ed esterni, tra alto e basso. La dominazione catalano-aragonese è ormai compiuta e consolidata e nelle pagine del romanzo d'esordio campeggia la «città murata»¹⁵⁴ sovrastata da torri e bastioni, cinta da mura difensive e chiusa da porte sorvegliate da soldati che sul far della sera vengono chiuse agli abitanti della città bassa.

Entro il progetto dei racconti sui quartieri della città di Cagliari, di cui si accennava in precedenza, il racconto di Castello è diventato l'*Apologo*¹⁵⁵. Castello è il quartiere storico e nobile che si arrampica sulla roccia della collina più alta della città e storicamente ha sempre ospitato le sedi del potere. Cagliari viene descritta come una città verticale, sia nella sua realistica rappresentazione topografica (ne viene infatti ricostruita una pianta verosimile, con le sue porte: dei «cavoli», dell'«elefante», e del «leone»), sia nella gerarchizzazione sociale,

¹⁵⁴ Sintagma che si ritrova già a partire dai racconti e anche in *Passavamo...* ma in questo caso riferito alla città di Arbaré. Per i racconti si veda *Nella città murata*, in S. ATZENI, *Gli anni della grande peste*, cit., p. 58-63 e la sezione *Nella città murata* in ID. *I sogni della città bianca*, cit., pp. 155-290.

¹⁵⁵ G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 38.

che vede la nobiltà catalano-aragonese abitare nel quartiere alto di Castello mentre i locali occupano le zone di pianura. Le torri e i bastioni della città-fortezza sono «alti all'orizzonte, sulla cima del colle più alto, nascondono un quarto di cielo» (p. 11), è una città di pietra e ciottoli battuta dal sole; la città bassa è invece scura, con le sue case di fango, gli orti, i vicoli che conducono a buchi neri: le bettole e i postriboli.

Al potere straniero irraggiungibile e asserragliato entro la città murata si contrappone la plebe sarda che si agita nelle vie affollate e maleodoranti. Così il narratore descrive la piazza «gremita di uomini e donne di ogni età e condizione» (p. 22) davanti al tribunale dove per l'occasione del processo si riunisce il popolo:

La piazza davanti al tribunale è un formicaio: mendicanti senza gambe poggiati ai muri di fango recitano litanie indecifrabili; ciechi e sordomuti si tengono per mano biascicando benedizioni in cambio di un tozzo di pane e maledicendo gli avari; un uomo pesta tre polpi su una pietra e urla [...] (p. 21).

Le vie sono animate da un pullulare di zotici e storpi, paesani scalzi, magri e cenciosi; ubriachi, uomini dai capelli unti e pidocchiosi che tra risate, strilli e voci che si inseguono attendono il verdetto del tribunale. Sono personaggi deformati ed esasperati come Don Tumia (che non possiede alcun titolo, il “Don” è solo un soprannome), con le mutande «rattoppate, bucate, giallastre» (p. 27) che si ritrova accidentalmente ricoperto di sterco dalla testa ai piedi, mentre un ragazzo benvestito vomita per strada.

Il culmine è raggiunto quando i monaci incaricati di trasportare la cesta contenente le cavallette, che diffonde nell'aria il suo «tanfo di morte» (p. 39), per uno scherzo organizzato da una banda di monelli guidata da Fransisku vengono sommersi dalla «poltiglia nera» (p. 46) di locuste in putrefazione. È questo il ritratto di una corte dei miracoli, un campionario umano che a ragione è stato paragonato alle figure dei dipinti di Hieronymus Bosch o Pieter Bruegel il Vecchio¹⁵⁶.

156 A. ROMAGNINO, *I mostri di Bosch nell'Apologo cagliaritano di Sergio Atzeni*, in “L'Unione Sarda”, 23 settembre 1986, cfr. anche S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit.,

Entro le mura della città fortificata, lontane dal frastuono, sorgono invece il palazzo viceregio, i palazzi nobiliari e il tribunale con la sua «aula del giudizio»: roccaforti del potere straniero dove i sardi non hanno alcuna possibilità di accesso. Durante lo svolgimento del processo la *noblesse* dell'epoca si riunisce attorno all'edificio austero del Santissimo Tribunale. Dietro le ossequiose apparenze, fatte di inchini e cortesie melliflue, si celano intrighi e complotti che vedono contrapposti il rappresentante del potere ecclesiastico padre Gabriel Cordano, «capitano e rettore dei soldados de Jesus di Caglié» (incaricato come giudice al processo), e il capo politico nella persona del viceré «Don Ximene Perez Scrivà dei Romani», che vorrebbe eliminare l'antagonista approfittando del processo alle cavallette.

Gli spazi interni del romanzo non appaiono meno desolati e inquietanti di quelli esterni: l'aula del giudizio è «il regno dell'ombra e delle candele danzanti» (p. 47) in cui si stagliano figure grottesche: l'ottantacinquenne padre Joan Urogall sembra una statua appena illuminata, «non ha peli. La bocca è sdentata e tremante. Il corpo curvo e secco. Gli occhi coperti da un velo bianco» (p. 47); nelle buie retrovie del convento infestate dai topi si muovono ombre furtive e si celano personaggi altrettanto foschi come Don Antogno Padraguez, che ripete una silenziosa litania per celare «il tremito convulso» e il «delirio di lineamenti in moto» che gli deturpa il volto facendolo sembrare un «mostro» e un «assassino» (p. 30).

Tetro e buio è anche il pozzo in cui è tenuto prigioniero il giudice bandito: «un fosso alto dodici, largo quattro passi e lungo sei, scavato sul fondo del sotterraneo più profondo umido e freddo del palazzo viceregio» (p. 88), destinato ai nemici più invisibili al viceré, un letto d'ossa e di carogne abitato da «topi lunghi e neri» (p. 89), che esala puzza di terra e di morte, una prigione dove tutto è nero, e molti uomini prima di Itzoccor sono morti.

A dispetto delle divisioni topologiche, i «fetidi miasmi di Caglié» (p. 72) non fanno alcuna distinzione di classe: l'odore sgradevole delle cavallette che attraversa le vie sporche della città giunge infine anche nell'aula del giudizio. Il

p. 83.

tanfo non risparmia i nobili baroni: una nobildonna sviene, Don Ximene è colto da un «imminente maldiventre», finché il «mefitico imputato» non viene allontanato (p. 39).

L'odore si annida però nella sala, tra le fessure delle pietre e il legno degli scranni e, si potrebbe aggiungere, anche nelle anime dei presenti. Se anche la nobiltà cittadina si difende con pezzuole imbevute d'aceto sul viso e Donna Sibilla Cruz, che «detesta gli odori della città in cui vive» (p. 40), porta sempre con sé dei sacchetti di erbe e fiori profumati, il fetore ricopre ogni cosa, invadendo le vie della città così come i sontuosi palazzi. La vividissima rappresentazione sensoriale degli spazi: visiva (con il prevalere di toni scuri e cupi) e soprattutto olfattiva, tesa a rimarcare il lezzo (per quanto non manchino note olfattive più tenui)¹⁵⁷, sembra alludere allo stato di asfissia dominante del mondo narrato, emblema di una putrescenza morale.

Da tale profilo emerge il quadro di una città afflitta da numerosi mali, una terra malsana e depreda: «Lilliccu maledice Deus che l'ha mandato a vivere in un logu così mal sistemato» (p. 10), mentre Itzoccor pensa che sarebbe preferibile lasciare l'isola e trovare «un'altra terra più buona di questa» (p. 111). Ecco allora la fuga nel ricordo, ma anche la memoria è dolorosa: Itzoccor non può ricordare il «logu» che ha perduto (p. 93), cedendolo al potere straniero; si delinea dunque la nostalgia di un altrove relegato in un passato ormai remoto, il *logu*, il luogo che fu dei padri, significativamente connotato dal sardo; e anche Kuaili, vecchio e saggio prossimo alla fine dei suoi giorni, sa che è ormai sopraggiunta «la morte del logu antico» (p. 20).

Neanche la controparte catalana sembra particolarmente entusiasta della città in cui si ritrova a vivere. C'è chi pensa che sarebbe stato meglio restare in Spagna, e Terencio Lopez, apostrofandola come «città maledetta» dice: «Questa città toglie la vita all'uomo e in cambio dona fantasmi» (p. 77). Caglié è infatti anche sotto certi aspetti una città onirica: numerosi sono i sogni a occhi

¹⁵⁷ Si veda almeno il seguente passo: «Fra le case di fango uomini e donne indolenti camminano godendo il fresco dell'imbrunire, profumi di botti vuote, di vino, di reti da pesca, donne sdraiate all'ingresso dei postriboli, grida di ubriachi dalle osterie, folate di profumo di baccalà appesi davanti a un antro scuro.» (p. 122).

aperti e i ricordi in cui si perdono i personaggi. Delle volte è il passato volutamente dimenticato che ritorna improvvisamente alla ribalta (accade a Terencio, a Don Ximene e a Itzoccor), altre volte i personaggi sono in preda a visioni nei loro “teatri mentali”, come succede a Don Rodrigo e a Ignazio Cotola.

Alla città con i suoi diversi livelli e i suoi fetori si oppone infine il luogo aperto della palude, il limite invalicabile, il «logu misterioso» (p. 82) impregnato del profumo di Juanica in fuga dal palazzo Curraz. La donna, fantesca e schiava, per non soccombere ai desideri carnali di Don Rodrigo lo uccide e decapita il guardiano delle porte Luis Deputa, prima di lanciarsi in una trepidante fuga sullo sfondo di una natura umanizzata:

Dondolano al maestrale morente le foglie del palmeto, frusciano, sussurrano, diresti che cantino:

– Corri bambina, attenta a non cadere, corri, segui la stella, guarda avanti vola rondinella.

– Vieni, vieni... – invitano le canne giovani sul bordo della palude.

[..]

– Salta, salta, rondinella – gracida un rospo e Juanica salta una pozza lunga quanto un uomo è alto.

[...]

– Corri – frusciano le canne.

– Salta – gracidano i rospi.

E Juanica salta e corre come mai avrebbe pensato di saper correre e saltare. (pp. 77-79)

È una natura viva, animata e partecipe, «palpitante e commossa»¹⁵⁸ che incoraggia la donna durante la corsa ma che si rivela al contempo insidiosa per le guardie e i cani che la seguono. Le canne piumate, i rospi e lo scirocco che sibila forte (e la cui presenza ritorna spesso in questo breve capitolo¹⁵⁹) le parlano, indicandole il cammino, e seguendo la voce misteriosa che guida i suoi passi Juanica giunge infine nella palude orientale, nella capanna di Kuaili. Accolta da una capra parlante, Juanica schiava ormai dimentica della libertà

158 D. MANCA, *Una storia immobile nelle due Sardegne dell'Apologo di Sergio Atzeni*, in F. ALBERINI, M. ATZORI (a cura di), *Îles des Mémoires, Corsica e Sardegna*, cit., pp. 163-175, p. 167.

159 *Scirocco* è stata infatti la prima proposta per il titolo del romanzo. Cfr. E. SELLERIO, *Le notti della scrittura*, cit. p. 24.

ricorderà di essere stata bambina e libera mentre le pietre magiche custodite da Kuaili le indicano che quella è la sua nuova casa.

Tale episodio, inserito a metà della vicenda principale, assume la funzione di una pausa lirica; collocata su un livello diverso della narrazione rappresenta una fuga nell'idillio della natura e ristabilisce il ritorno a una dimensione fantastica e magica. Un suo doppio è infatti costituito da un'altra fuga dal sapore fiabesco: quella di Aràr in *Passavamo sulla terra leggeri*¹⁶⁰. Il linguaggio si fa più lirico, carico di immagini che descrivono un paesaggio incantato e fanno della natura un vero e proprio personaggio. Il contrasto tra realtà naturale e mondo cittadino, spazio aperto e chiuso, viene espresso emblematicamente dall'opposizione tra pozzo e palude, luogo di morte uno, di rinascita e ritrovata libertà l'altro.

Permane in questo romanzo quella cifra sopranaturale che fa di *Passavamo...* il suo centro tematico (almeno per quanto concerne la sfera del *topos*): così vediamo Kuaili praticare riti occulti e divinazioni, predire il futuro di Itzoccor e pronunciare la profezia che darà un epilogo al romanzo. Kuaili è inoltre il guardiano di quattro alberi d'arancio che hanno un nome proprio: Antioco, Guantino, Itzoccor e Barisone, questi sono i nomi degli antichi giudici, e poiché «a ogni albero è legata la vita di un uomo» (p. 19), gli alberi illuminati dalla luna nei pressi della capanna sembrano voler simboleggiare un residuo del «logu antico» ormai perduto.

160 Cfr. il seguente brano: «[...] Aràr uscì di casa e lasciò Karale. Valicò le colline, si addentrò nelle paludi, camminò a lungo. Calò la notte e Aràr non sapeva dov'era. Si fermò. Udì un suono lontano, dolce e suadente come il canto di un jin. Aràr camminò a piccoli passi, saggiando il terreno per non finire nell'acqua o nel fango. Man mano che avanzava udiva il suono farsi più forte e puro. Aràr pensò: "Le sirene". Non temette. Nulla in quel suono emanava minaccia o malvagità. Uscendo da una barriera di canne piumate e fruscianti che ostruivano il passo Aràr sentì profumo di trijia, vide il mare nero e solcato da scie bianche, riflessi di stelle che pareva danzassero seguendo la musica. Aràr sedette e tacque. Il musico suonò tutta la notte e all'alba sollevando gli occhi vide il mare e il cielo specchiarsi nelle lacrime che colavano sulle guance di una donna sdraiata a occhi chiusi ai suoi piedi, bella più dell'alba, capelli neri uniti in cento trecce lunghe fino alle caviglie e bocca intagliata in polpa di jerejia. La musica tacque, Aràr aprì gli occhi e vide Eloë di Lo. (*Passavamo...*, pp. 73-74)

3.2.3.2. Il meridione isolano

Come già sottolineato, Atzeni esprime senza indugi la propria volontà di raccontare «tutti i paesi», tutte le realtà isolate, comprese le cittadine periferiche di «Guspini, Arbus, Carbonia»¹⁶¹ che diventano protagoniste del suo secondo romanzo *Il figlio di Bakunin*¹⁶², ambientato nel Sud-Ovest della Sardegna e in particolare nelle subregioni della Marmilla e del Sulcis.

I testimoni che ricostruiscono le vicende e le fasi della vita di Tullio Saba fanno esplicito riferimento ai diversi luoghi in cui ha vissuto: da Guspini, cittadina natale del protagonista e dove risiederà l'unica superstite della famiglia Saba, la madre Margherita; a Montevecchio e Carbonia, dove Tullio lavora in miniera (la prima, più che una città, è una base mineraria nei pressi di Guspini; Carbonia letteralmente la terra del carbone, è una città sorta in epoca fascista grazie ai suoi bacini carboniferi); per tornare ancora a Cagliari.

Il romanzo rinvia quasi esclusivamente al duro mondo delle miniere, che hanno costituito una delle attività produttive più importanti, se non l'unica, della zona in questione. Nella fase di scrittura giornalistica Atzeni, come si dirà, dedica attenzione alla realtà mineraria e in particolare al quadro di lotte e rivendicazioni sindacaliste portate avanti dai minatori del Sulcis Iglesiente a metà del Novecento.

Rispetto alle altre opere, il luogo non assume in questo romanzo un ruolo centrale: semmai in questo caso la scrittura si configura come un'operazione di recupero finalizzata a trarre dall'anonimato alcune cittadine dell'isola praticamente sconosciute, dimostrando che anche i centri minori, sperduti e abbandonati possono fare capolino tra le pagine di un romanzo. Con la tecnica già sperimentata che disegna una mappa geografica parzialmente realistica, lo scrittore dissemina nel racconto una manciata di toponimi. Oltre ai coronimi (Campidano, Gallura, Sarrabus) vengono richiamati altri centri della zona che spesso compaiono nel loro nome storico, come Aristanis (Oristano), Seddori

¹⁶¹ S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 83.

¹⁶² Da qui in poi indicato anche solo con *Bakunin*.

(Sanluri), Santu Ingiu (San Gavino); numerosi altri come Bacu Abis, Gonnos (Gonnosfanadiga), Villacidro, Assemini, Quartu (ecc.), appaiono totalmente ininfluenti per lo svolgimento delle vicende e sembrano piuttosto volti alla riproduzione di una geografia realistica. Alcuni sono citati per indicare la provenienza dei tanti personaggi minori che si affacciano sulla scena, altre volte viene invece fornito qualche aneddoto, come nel caso della cittadina Buggeru, dove secondo l'intervistato durante il ventennio fascista «c'erano negozi d'abiti e donnacce proprio come a Parigi» (p. 22), quasi a voler rimarcare che anche la Sardegna è stata oggetto di storia.

Secondo le testimonianze di qualche intervistato Tullio ha trascorso l'ultima parte della sua vita a Cagliari, e anche in questo romanzo il narratore non rinuncia a qualche fugace descrizione dedicata alla città sul mare. Si vedano pertanto le due seguenti descrizioni, le uniche del romanzo, riportate rispettivamente dal chitarrista di Cappelluti e dalla ragazza che si prende cura di Tullio nei suoi ultimi giorni:

Siamo scesi dal treno, era una giornata di sole, sotto i portici di fronte al porto una folla di belle ragazze; camminavamo a occhi aperti ma ci sentivamo leggeri, come in *sogno*, Cagliari in quegli anni mi faceva sempre quell'effetto. Oggi non più. Passavamo sotto i portici e abbiamo sentito un suono di clarino che veniva da uno dei vicoli, suonava musica sconosciuta. Seguiamo il suono per scoprire il suonatore. In uno spiazzo bianco di macerie che splendevano al sole, dove forse prima dei bombardamenti del '43 c'era stata una casa, almeno cento persone danzavano. (p. 91)

E ancora:

Così sono arrivata a Cagliari per la prima volta. Ho provato un'emozione fortissima. La stessa che oggi potrebbe provare una bambina che ha sempre vissuto a Cagliari e improvvisamente arrivasse a New York. Tutto mi pareva incredibilmente grande, tumultuoso, colorato, chiassoso, affascinante, bello. Gente, voci, vetrine, clacson, lampioni, automobili, un *sogno*. La gente camminava veloce, le strade erano piene zeppe, siamo passati in via Roma, sotto i portici era una calca vera e propria. (p. 109)¹⁶³

¹⁶³ In entrambi i brani i corsivi sono di chi cita.

Sono approssimativamente gli anni Cinquanta, gli anni della ripresa dopo il secondo conflitto mondiale e Cagliari, oltre che rappresentare l'unica vera città isolana, è colta in una fase di modernizzazione e crescita; si presenta come una città da «sogno», una «città luccicante» (p. 110) che con la musica e la danza esprime vitalità e spensieratezza¹⁶⁴.

3.2.3.3. La città bianca

Sebbene *Il quinto passo è l'addio*¹⁶⁵ sia l'unico romanzo ambientato in un luogo sospeso, un «non-luogo»¹⁶⁶ rappresentato dalla dimensione del viaggio, con la memoria e l'affiorare dei ricordi il protagonista ritorna ancora a Cagliari, che con i suoi quartieri, le sue vie, la sua spiaggia e le sue atmosfere compare fin dalla prima pagina. Quella de *Il quinto passo* è la Cagliari contemporanea degli anni Settanta-Ottanta, emblema della modernità isolana, ma che conserva ancora qualcosa di mistico: è la «città bianca di luce in volo» (p. 31). L'incipit introduce immediatamente negli spazi della città mediante una eloquente descrizione filtrata dalla prospettiva di Ruggero, che la contempla in silenzio mentre la nave prende il largo:

Bocca aperta alle mosche, Ruggero Gunale guarda con occhi umidi e impietriti la città che si allontana: la croce d'oro sulla cupola della cattedrale e attorno a corona digradando i palazzi color catarro dei nobili ispanici decaduti, circondati da bastioni pietrosi invalicabili a piede d'uomo, dove pendono chiome di capperi al vento, di un verde che ride.

Guarda i quartieri moderni fuori le mura scendere dai colli al mare oleoso e verde cupo, i bei palazzi e portici dei tempi di Baccareda (scrittore e sindaco, amato e carogna) e il lascito architettonico di quest'epoca ai futuri: il cubo luttuoso e vitreo che nasconde i vicoli del porto e offende il municipio bianco e danzante cui si è affiancato con protervia da funzionario viceregio d'altri tempi (non è escluso che i futuri decidano di amarlo e cantarlo... o lo smonteranno vetrata per vetrata e lo sposteranno in campagna oltre Paulli e invece delle nere geometrie che spengono la luce e l'allegria vedranno panchine, fontane, palme e jacarandas?) (p. 29).

¹⁶⁴ Cfr. G. MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo*, cit., p. 261.

¹⁶⁵ Indicato d'ora in poi anche come *Il quinto passo*.

¹⁶⁶ Cfr. M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2009, (ed. or. 1993).

Non si tratta di una semplice descrizione paesaggistica ma di uno sguardo interno di chi conosce nel profondo la città, dalla sua storia alla sua evoluzione architettonica. Non troppo velata è una critica, che si ripeterà altrove, alle costruzioni moderne che «offendono» la bellezza in bianco del passato. Con tinte chiare, in bianco e giallo, Atzeni ritrae la città. Bianchi sono i palazzi, gli antichi monumenti, il Lido, bianca è la periferia: la «casbah» (p. 46) dove vive il protagonista, e così la luce che dal mare si propaga alta verso la città facendola sembrare una nuova Gerusalemme:

La calce dei paesi e l'acqua del mare e degli stagni riflettono la luce come aureola sulla cupola della cattedrale, attorno alla croce d'oro. Il sole del pomeriggio suscita dall'acqua vapori che imbiancano aria e mura. Luce e vapori avvolgono la città, pare staccarsi dai colli, nube guidata al cielo dalla croce. Visione da monaco medievale. Sciocchi e astuti nella Gerusalemme che sale al Signore. Così vede la città Ruggero Gunale e pensa: "È pulita e secca. Il sole la asciuga e il vento spazza via i fetori". (p. 30)

Una immagine che si rifà inequivocabilmente a una ben nota descrizione proposta da uno dei più celebri viaggiatori che nel loro passaggio hanno deciso di narrare la città, quella di D.H. Lawrence, spesso citata dagli scrittori sardi e dallo stesso Atzeni¹⁶⁷.

La presenza di Cagliari nel romanzo non si riduce a semplice sfondo ma, con i suoi scorci e le sue diverse atmosfere, la città accompagna i momenti e le fasi di vita di Ruggero, instaurando con il personaggio un dialogo costante. Il viaggio per mare intrapreso dal protagonista è metafora di un viaggio introspettivo, e in un certo senso rappresenta anche un percorso a ritroso nei

167 Nel già citato articolo *Cagliari magica, straniera* Atzeni riporta testualmente il brano di Lawrence tratto dal suo *Sea and Sardinia*: «Ed ecco, d'improvviso, Cagliari: una città nuda che sorge ripida, ripida e dorata, ammicchiata nuda nella pianura verso il cielo, al vertice della vuota insenatura informe. È strana e un po' incantata, non ha nulla di italiano. La città si ammicchia alta e nobile e quasi in miniatura, e mi fa pensare a Gerusalemme: senza alberi, senza riparo, sorge così un po' nuda e fiera, remota come nel passato della storia, come la città di un messale monastico miniato. Ci si domanda come sia capitata qui. E sembra Spagna... o Malta: non Italia. È una città ripida e solitaria, senz'alberi, come in un'antica alluminatura. Ma ha, anche, qualcosa del gioiello: un nudo gioiello d'ambra che si apre improvviso, a rosa, nel profondo dell'ampia insenatura. L'aria soffia fredda e pungente, il cielo è tutto grumi. E quella è Cagliari. Ha uno strano aspetto, come se si potesse guardarla, ma non penetrarvi. È come una visione, come un ricordo, qualcosa di tramontato, impossibile poter veramente camminare in quella città: metterci piede e mangiare, e riderci. Ah, no!». S. ATZENI, *Cagliari magica, straniera*, cit., pp. 781-782.

luoghi in cui ha vissuto: «con gli occhi della memoria vola per i vicoli del paese dove ha vissuto gli ultimi tre anni» (p. 29), nel ricordo visionario che conserva la nitidezza del reale è sempre Cagliari che compare in primo piano, tanto che «la memoria lo acceca come sogno a occhi aperti» (p. 94).

L'allontanamento dalla propria città, eletta a unica possibile patria, tanto più sentito quanto più aumenta la distanza lo separa dalla terra, è vissuto dal protagonista come una lacerazione, uno sradicamento doloroso: «Fuggi. Dopo trentaquattro anni ti strappi alla terra dove hai amato, sofferto e fatto il buffone. Ogni angolo di strada testimonia una tua gioia, un dolore, una paura» (p. 30). L'attaccamento al luogo nativo, un legame che sta per essere reciso, porta infatti il protagonista a dover compiere un rituale di commiato per sancire la separazione e poterla così esorcizzare, ma con la domanda e forse il desiderio recondito di farci un giorno ritorno: «Ieri mattina Ruggero è andato a salutare il mare, ha baciato la sabbia, in riva, dove la lecca l'acqua. [...] E si è chiesto: "Tornerò all'isola?" » (p. 91).

In generale, nel romanzo domina la presenza del paesaggio urbano: il protagonista percorre la città, misurandosi con essa, e nel ricordo Ruggero cammina spesso per le vie notturne, tra «i vicoli deserti e silenziosi di Castello, stretti fra alti palazzi» (p. 38) con poche finestre illuminate, porte chiuse e auto parcheggiate ovunque; li descrive come «deserti bui [...] dove i ragazzi si baciano, i tossici si scambiano siringhe infette» (p. 34), deserti urbani appena illuminati dalla luce ovattata dei lampioni che nascondono un altro volto della città e le sue profonde contraddizioni.

Sebbene lo sguardo del protagonista sia spesso critico nei confronti della cementificazione in atto e dell'espansionismo urbanistico che giunge a inglobare altri centri: «La città nuova ha divorato i mandorli, sostituiti da una mostra di vetrine scintillanti» (p. 34) che deturpano il paesaggio, e seppure talvolta si abbia la rappresentazione di una natura inquinata e degradata, Ruggero ne è profondamente incantato e «studia i lacci delle scarpe per non farsi commuovere dalla bellezza della città» (p. 62). È questa la dichiarazione d'amore alla propria città, un rapporto di affetto che lo spinge ad accettarne

anche gli aspetti più turpi perché la sua esistenza è profondamente intrecciata a quei luoghi che l'hanno visto vivere. Per esaltare le amenità paesaggistiche l'autore si concede qualche nota descrittiva sul paesaggio rurale non ancora del tutto estirpato. Sono sprazzi di una bellezza semplice e arcaica:

Nella lunga estate le case bianche di calce cantano con voci di donne e bambini. La terra è secca e polverosa. I fiori di melograno sono caduti appena nati. L'uva rigoglia nell'arsura. Razzolano e chiocciano galline. (p. 60)

Il paesaggio viene così inquadrato ed evocato mediante sguardi fugaci, brevi suggestioni cariche di valenze simboliche che figurano, per riprendere Lavinio, come veloci «pennellate descrittive»¹⁶⁸.

Cagliari è inoltre un città-porto, una città di mare battuta dai venti e abitata «da tutti i profumi e i fetori» (p. 73). Vi è una vera e propria ossessione per gli odori: quella di Atzeni è una scrittura sensoriale estremamente attenta alla sfera olfattiva, aspetto che si presenta costante in tutta l'opera ma che raggiunge in questo romanzo il suo livello più alto. Tale vena descrittivo-olfattiva si estende a tutto il testo, in un alternarsi di profumi e tanfi: «Nel quartiere spagnolo arriva il libeccio, porta il freddo e profumi di ginepro e rosmarino, cacciano la puzza di fogna che esce dai sottani». (p. 38). Con note ora tenui, ora forti Atzeni ricostruisce una sinfonia olfattiva degna di attenzione, e anche tra i personaggi c'è chi è coinvolto in spiacevoli quanto ironiche questioni di odori corporei, come il Console Picciau che durante le trattative lavorative costringe il suo interlocutore ad annusare flaconcini di dopobarba, e ricorda la nobiltà spagnola dell'*Apologo* con i suoi fazzoletti profumati. Anche se filtrata dalla memoria la Cagliari di Atzeni è una città viva e vissuta fisicamente, così come spiega Marci: «la percepiva carnalmente, nella realtà fisica dei luoghi, negli odori, negli umori degli abitanti, nella lingua»¹⁶⁹.

Si è già visto come nei romanzi la rappresentazione spaziale e la relativa struttura geografica e topologica rimandino ad una più vasta dimensione

168 C. LAVINIO, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, cit., p. 78.

169 G. MARCI, *LM* cit., p. 55.

ideologica, e anche in questo caso entro la città esistono chiare differenze tra i diversi livelli sociali segnalate da barriere architettoniche. Da un lato, si ritrova la Cagliari borghese in cui vivono «i fighetti dei quartieri di lusso» (p. 185), rappresentata dal Lido nella spiaggia che bagna la città:

Sì, uno stabilimento balneare... Il Lido è il luogo che più ho detestato nella vita. Una fortezza chiusa su tre lati, il quarto è il mare. Due piani di cabine imbiancate a calce, d'inverno pare una fortezza in disuso di una guerra lontana, ispanica... [...] ... Una fortezza bianca tutta archi, patios e corridoi, scrostata, abbandonata, senza porte, d'inverno tolgono le porte alle cabine, l'umido stacca la calce, ma d'estate tutto è pulito, custodito, luminoso, non è più una fortezza ma un paradiso proibito. Una spiaggia separata dal resto del mondo, riservata a pochi abbienti... (p. 179)

Dall'altro lato, si profilano invece le periferie del quartiere di San Michele: «altro bubbone di cemento, altro quartiere di mala, dall'altra parte della città» (p. 128): è la Cagliari sotterranea e sommersa dei «barabba di periferia» (p. 185) in mano alla criminalità. Tra i luoghi di ritrovo c'è lo «Spazio del capolinea 46», uno spiazzo in cui si organizzano combattimenti tra cani, scommesse e concerti, una piazza improvvisata divenuta sede di traffici illeciti: «Droga, prostituzione, contrabbando» (p. 129).

Qualche episodio descrive la malavita cagliaritana, come il racconto del traffico di stupefacenti nel febbraio del 1977 organizzato da Balena e Elvis, in cui Ruggero e il suo amico Dino Bonfigli si ritrovano coinvolti (pp. 153-169). Tra inseguimenti della polizia e fughe tra i monti, la sequenza è degna di un poliziesco, e come suggerisce Giovanardi potrebbe figurare in «un classico nel grottesco»¹⁷⁰. Episodi come questo mettono in risalto la realtà di una città parallela e notturna, temi tutti già esplorati e in un certo senso annunciati ne *I sogni della città bianca*. Non è dunque esclusivamente Cagliari, ma sono anche i suoi abitanti ad essere rappresentati, in particolar modo la generazione di giovani disillusi alla ricerca di un proprio spazio nel mondo e che vivono a pieno il disagio di un'epoca.

Sebbene *Il quinto passo* rappresenti il primo romanzo contemporaneo di

170S. GIOVANARDI, *Prefazione*, in S. ATZENI, *Il quinto passo è l'addio*, cit., p. 12.

Atzeni, quella descritta dal narratore è una realtà che fatica a modernizzarsi e porta i segni di un mondo arcaico ormai in sfacelo (ricorrono peraltro immagini di edifici fatiscenti e scrostati, come l'intonaco che si stacca dalle pareti del Lido) ma non del tutto soppresso. Una difficile convivenza visibile a livello architettonico, coi palazzi antichi accanto a quelli moderni, ma esperibile anche sotto altri aspetti. Dalla sua casa, «il sottotetto», Ruggero osserva le contraddizioni della realtà circostante: «Dietro i portali aperti vecchie in scialle nero che sbucciano mandorle, in piazza ventenni divorati da droghe o pazzi di passione per le moto magari altrui» (p. 46). Questo passaggio riassume in modo esemplare lo scontro in atto tra il moderno e l'antico: le donne anziane col velo nero tradizionale sulla soglia di casa che presumibilmente adempiono al rituale della preparazione dei dolci e poco distanti da loro i giovani, «gli sbandati e i fuori dal mondo» (p. 187) vittime e al tempo stesso artefici del proprio degrado.

Il ritorno al mondo antico è riscontrabile anche in altri brani, sono motivi che rimandano inequivocabilmente a un immaginario connotato etnicamente e che si insinuano, sebbene non in maniera consistente, nelle pagine del romanzo. Vediamo così Ruggero bambino ascoltare la favola di Battista Nuji¹⁷¹ raccontata dalla nonna; vi compaiono inoltre elementi legati indissolubilmente al mondo tradizionale, come la storia del bandito Rosario Moro, raccontata da un vecchio che poi si rivelerà essere una visione di Gunale, o figure ancestrali come i *mamuthones*¹⁷² (della modernità) che cantano e danzano balli di guerra.

Entro tale schema rappresentativo un significato preminente è attribuito al motivo della danza rituale e sacrale, i cinque passi che Ruggero compie e descrivono icasticamente le fasi della sua storia amorosa: il «fuoco» che rappresenta l'innamoramento per Monica, la «colpa» per l'aborto di un figlio non desiderato, poi il «delirio» nell'isolamento nella sua mansarda ed infine l'«agonia» che culmina con la decisione di partire e quindi il quinto passo,

171 La favola riportata nel romanzo è un sunto della «favola del pescatore» che si ritrova nella raccolta già citata *Fiabe sarde* (pp. 26-30).

172 I *mamuthones* sono delle maschere tipiche del carnevale sardo, rappresentano uomini-animali col volto coperto da una maschera di legno e il corpo ricoperto di pelli di pecora e campanacci che mimano antiche danze rituali.

l'«addio» che si consuma durante il viaggio. D'altra parte anche l'amore è vissuto come un rito e associato al ballo:

Aprile. Cani furiosi, nel coito si azzannano l'anima con parole feroci. È danza di guerra, canto d'odio. Il momento del piacere è estenuante, un lungo minuto di cancellazione del pensiero, beatitudine e morte come nelle antiche romanze. (pp. 44-45)

Al di là della chiara disillusione generazionale che emerge dalle pagine de *Il quinto passo*, sarà proprio l'amore il pretesto che porterà il protagonista ad abbandonare la sua città. La rete di rimandi interni che suggerisce la presenza di un sostrato mitico, un mondo etnico ancora presente, conferisce inoltre un afflato quasi epico alla vicenda, espresso dalla drammaticità e dal *pathos* che permea il testo, mai spezzato anche quando il contatto con la trivialità del reale si fa più intenso. Così viene infine descritto l'approdo:

Il mare è piatto e silenzioso. La nave avanza lenta e puzzolente a scossoni. Ruggero ha chiuso gli occhi e così la madre. Giunge di lontano il canto notturno della sirena, simile a coro d'angeli o a violino che piange. (p. 177)

3.2.3.4. Le periferie urbane

Nel racconto *E Maria ascese al cielo*, che costituisce «una sorta di bozzolo, semplice e grezzo, che in embrione contiene le ali delle future farfalle»¹⁷³, Atzeni descrive incisivamente le periferie cagliaritanee rappresentate principalmente dal quartiere popolare di Is Mirrionis¹⁷⁴:

¹⁷³ P. MAZZARELLI, *Nota* in S. ATZENI, *Gli anni della grande peste*, cit. p. 158.

¹⁷⁴ Così ne parla Atzeni in un articolo: «Più volte questa zona della città è stata presa a simbolo della disgregazione e dell'abbandono. Quando a Cagliari si parla di furti d'auto, di prostituzione, di corruzione, di fame, di miseria nera, ecco che spunta sempre Is Mirrionis». S. ATZENI, *La realtà di Is Mirrionis*, in *SG I*, pp. 252-254, p. 252.

case banali, con le serrande e i muri scrostati, i disegni osceni sulle pareti, nuove divinità falliche, i ragazzini che rubano la biancheria stesa, la miseria e la cultura del suburbio Ina-casa zeppo di immigrati, rinnovato dalle antenne TV e dalle cosce in copertina¹⁷⁵.

Una descrizione che calza alla perfezione con il mondo che ritroviamo in *Bellas Mariposas*, racconto ambientato prevalentemente nella periferia sottoproletaria di Kasteddu o Casteddu. La vicenda si svolge nel quartiere di Santa Lamenera (un toponimo fittizio probabilmente costruito sul realmente esistente Santa Rennera). È la giovane protagonista a fornire fin da subito le coordinate geografiche in cui si svolge la narrazione, raccontando dove vive: «La palazzina 47 C di via Gorbaglius quartiere di Santa Lamenera, periferia di Kasteddu» (p. 66), e rivelando la sua storia a un interlocutore anonimo «de santu Mikeli» (p. 117), ovvero S. Michele, altra zona popolare poco distante.

Quello descritto da Cate è un universo urbano abitato da un'umanità degradata, fatta di «grezzi» (p. 89), e oltre che uno spazio fisico rappresenta anche un luogo sociale desolato, contraddistinto da miseria materiale e morale. Un universo a tratti criminale in cui hanno luogo traffici di droghe e armi, prostituzione e abusi. Cate e Luna non si lasciano però coinvolgere, e anzi con la determinazione che le caratterizza prendono le distanze da ciò che le circonda, ironizzando sul mondo degli adulti.

Cate conosce tutti i retroscena del quartiere fatto di palazzi gialli fatiscenti, e si sofferma in particolare sul palazzo in cui vive, ne descrive gli abitanti, con le loro discutibili abitudini (come riversare per strada i rifiuti corporali, p. 67) e i loro diversi trascorsi. Si focalizza poi sulla propria abitazione: la casa sovraffollata di fratelli e sorelle, dove non si riesce a dormire e si fa la fila per entrare in bagno, è uno spazio chiuso e soffocante, dove non è consentito affacciarsi alla finestra per non rischiare di essere colpiti dalle pallottole; è un luogo di privazioni e sofferenze, come la ragazzina denuncia al padre: «Io ti ho chiesto di farmi nascere in questa casa proprio sotto Signora Sias in questo cazzo di palazzo in questo cazzo di quartiere?» (p. 64).

¹⁷⁵ID., *E Maria ascese al cielo*, in *Gli anni della grande peste*, cit. pp. 9-13, p. 9.

Se la criminalità domina le periferie, non tutti i malavitosi sono uguali. I giovani del quartiere sono organizzati in bande: Massimo, uno dei tanti fratelli di Cate, fa parte della «greffa di Patrick Merdonedda» (p. 69), sono i cattivi ragazzi che vendono e consumano eroina; a loro si oppone la «greffa di Malcom Puddu» (p. 69): loro «passano frontiere fanno sport», «non si bucano, non spacciano ero» e nel mondo della ragazzina rappresentano paradossalmente un modello positivo perché sono «forti e coraggiosi» e arrivano con le loro moto come degli angeli (p. 71). L'emblema del degrado, il luogo dove più di altri sono evidenti le peculiarità dell'ambiente che la ragazzina descrive, è rappresentato dal «campo», dove Cate disgustata giura di non tornare mai più:

c'era un pusher bastardo tre tossici con aghi nel braccio un barbone addormentato sull'erba due albanesi per conto loro che giocavano a dadi circondati da bottiglie di birra vuote e piene babbo seduto sulla panchina dell'allenatore in attesa e Gigi appoggiato al palo della porta che si faceva fare una folaga da Samantha Corduleris (p. 102)

Una realtà opprimente da cui è preferibile fuggire. Cate vuole infatti lasciare Santa Lamenera per trasferirsi in una nuova casa con la sorella Mandarina; così, nel corso della giornata le due ragazze vanno in spiaggia, fanno lunghi giri in autobus e scorrazzano per le vie della città. Lo spazio urbano è il raggio d'azione delle due protagoniste, che si muovono in una Cagliari deserta e arsa dal sole di agosto: «il sole squagliava l'asfalto bisognava staccare i sandali coi denti a ogni passo e da strada si levava una nebbia liquida che faceva le case a onde» (p. 92).

Seguendo i movimenti delle due protagoniste Atzeni ricostruisce una precisa topografia urbana, riportando i nomi dei quartieri e delle vie come, tra gli altri: Mulinu Becciu, viale Poetto, Monte Urpinu, Quartucciu, viale Marconi, via Manno; delle piazze: piazza Repubblica e piazza S. Michele; e dei singoli edifici (il Bastione, il palazzo di giustizia, la Stazione). Sono tutti realmente esistenti eppure, nel raccontare il lato ombroso delle periferie cagliaritanee, i contorni dei luoghi descritti si fanno più sfumati quanto più sono centrali nello

svolgimento dei fatti¹⁷⁶.

A questa serie segue un elenco di toponimi reinventanti come tra gli altri piazza Giulio Cardanera e piazza Giorgio Sirboni. Sono nomi tesi a riprodurre un effetto umoristico, dato dalla dissonante commistione tra sardo e italiano; in particolare le vie attorno alla piazza in cui si svolge la scena finale risultano estremamente inverosimili, sono «insiemi strabilianti»¹⁷⁷ di nomi come via Antoncarlo Piringinus, via Giulio Cesare Uddonas, o via Filiberto Agenore Crocorigas, dove a nomi altisonanti vengono spesso accostati insulti in sardo (sui diversi significati si ritornerà nel seguente capitolo). Vengono inoltre menzionati altri paesi non distanti da Cagliari come Furtei e Guasila, non centrali a fini narrativi, ma che insieme ai nomi delle strade e le linee di trasporto pubblico (come il 47, il C rosso, il 7, il 46) riproducono una realistica rappresentazione urbana.

In linea di massima il mondo rappresentato in *Bellas Mariposas* appare sfaccettato, tipico e standardizzato insieme, un mondo in cui le tradizioni, i modi e le prerogative locali si combinano con modelli internazionali. Ecco che così Santa Lamenera, periferia di una città periferica, diventa una realtà globalizzata, un villaggio «glocale», riconoscibile nei suoi tratti specifici eppure contaminata (e in continuo mutamento) da usi e costumi conformisti tipici della cultura di massa.

La Cagliari rappresentata e cantata da Atzeni è quella delle periferie, dei bassifondi urbani, diversa (seppur geograficamente così vicina) dall'altra Cagliari, la città della borghesia mercantile da secoli abbarbicata sulle alture del quartiere di Castello. Nell'esaltazione della dimensione popolare della città Atzeni sottopone i personaggi a un processo di mitizzazione, forte della lezione di Pier Paolo Pasolini, peraltro spesso recensito. È infatti un «amore pasoliniano per l'uomo»¹⁷⁸ che lo spinge ad osservare le particolarità e le contraddizioni di personaggi dalle fisionomie caricaturali e deformate (si pensi alla corte dei miracoli dell'*Apologo* che trova negli abitanti di Santa Lamenera

176 Cfr. G. MARCI, *LM*, cit., p. 128.

177 Ivi, p. 127.

178 G. MARCI, *LM*, cit., p. 108.

dei degni discendenti), eppure portatori di una possibile verità, uomini ancora dotati di una certa autenticità cara allo scrittore delle borgate. Tale attenzione per l'umano si traduce quindi in un «amore per il mondo popolare cagliaritano fatto di uomini e racconti beffardi e sfrontati»¹⁷⁹.

E dato che «la vita di ogni uomo merita di essere narrata» perché «è piena di senso, specchio del tempo e del costume»¹⁸⁰, ne deriva una precisa idea di letteratura che, lontana da ogni pregiudizio, possa fornire uno sguardo altro, incisivo e coraggioso sulla realtà. Significative in merito appaiono le parole dell'autore:

[...] c'è, in noi, l'inconscio desiderio di apparire sempre sotto la veste di eroi. Non si riflette abbastanza sul fatto che una letteratura grande – e solo un popolo coeso e forte può averne una veramente grande – si ciba dei vizi, delle malattie e delle deturpazioni del corpo sociale. Una letteratura veramente grande non ha pietà, né necessità encomiastiche¹⁸¹.

La città di Cagliari, rappresentata sia come *Urbs*, nella sua concretezza specifica delle vie e degli edifici che la contraddistinguono, sia come *Civitas*, cioè la sua cultura e il suo lato spirituale, riveste un ruolo preponderante nell'opera di Atzeni, non in quanto semplice ambientazione scenica del racconto ma perché è dal luogo stesso che le storie sembrano scaturire. La città si pone come contenitore di memorie e figure emblematiche che si inseguono nei vari romanzi e consente di stabilire una connessione totale tra *topos* (inteso come luogo) e narrazione. Nell'operazione di scrittura Atzeni dona infine una nuova ed eclettica identità alla città, diventandone il cantore per eccellenza, il suo «custode delle memorie».

¹⁷⁹ Ivi, p. 11.

¹⁸⁰ S. ATZENI, *Storie in bottiglia*, in *SG II*, pp. 881-884, p. 882.

¹⁸¹ ID, *Come un carro fantasma nella città inesistente...*, in Ivi, p. 677-689, p. 679.

3.2.4. Il paesaggio marino

Tra i vari tentativi di inquadramento della figura di Atzeni compare la definizione di «scrittore di mare» proposta da Monica Farnetti, che nella sua analisi rileva inoltre la scarsa presenza della Sardegna nell'atlante marino della letteratura italiana¹⁸². Il paesaggio marino non è del tutto assente nella letteratura sarda ma assume una posizione secondaria¹⁸³ rispetto all'immagine predominante della montagna. Come provocatoriamente riporta un recente titolo del noto scrittore barbaricino Marcello Fois, *In Sardegna non c'è il mare*¹⁸⁴, si tratta di un'ingombrante assenza che trova nel «racconto marinairesco»¹⁸⁵ *Il quinto passo è l'addio* un primo tentativo di compensazione.

Allargando il raggio dell'analisi si può notare come entro la produzione narrativa di Atzeni la frequentazione del tema marino vada intensificandosi nelle opere di ambientazione contemporanea: è infatti ancora la montagna, conformemente alla tradizione, a ricoprire un ruolo preponderante nel racconto delle origini *Passavamo sulla terra leggeri*.

La montagna, «il cuore dell'isola», rappresenta infatti per i primi abitanti dell'isola un luogo sacro che funge da rifugio contro i nemici, e dove i sardi saranno soliti rifugiarsi nei momenti di pericolo: «Nella montagna e nella foresta è la sola possibilità di salvezza» (p. 83). Anche il primo insediamento sorge nei pressi dei monti che possono garantire la protezione e la sopravvivenza, e alla montagna come emblema della difesa si contrappone il mare «infido» (p. 44) portatore di nemici e nuovi conquistatori di cui spesso si vedono le navi al largo.

Seppure i primi abitatori giungono sull'isola via mare non sono capaci di navigare (pp. 41-43), e guarderanno oltre le coste con riserbo. Unica eccezione

182 M. FARNETTI, *Una cerca mediterranea*, cit., p. 91

183 Cfr. G. MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo*, cit. p. 281; per un'analisi sulla rappresentazione del mare nell'opera degli scrittori sardi, cfr. M. MARRAS, *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XXe siècle*, cit., pp. 210-18.; per il romanzo di Atzeni, cfr. pp. 316-321.

184 M. FOIS, *In Sardegna non c'è il mare. Viaggio nello specifico barbaricino*, Laterza, Bari, 2008.

185 M. FARNETTI, *Una cerca mediterranea*, cit., p. 96.

in tale quadro di diffidenza è costituita da Eloë, il primo nuotatore e pescatore della stirpe dei giudici che vivrà costeggiando il mare su una canoa di giunchi con l'amata Aràr (p. 74). Tale «dualismo topologico» espresso dalla polarità terra-mare, induce a considerare lo stesso romanzo come un'«isola nel mare»¹⁸⁶ e come emblema dell'insularità.

Nel primo e nel secondo romanzo (*Apologo e Bakunin*) la presenza del mare è limitata ad alcuni brevi cenni. Nel primo in particolare, l'unica rappresentazione marina si concentra nella poetica e fulminea descrizione di Cagliari mentre Itzoccor Gunale guarda il mare pensando di abbandonare l'isola (p. 111), e sarà infatti Ruggero Gunale (un suo discendente letterario) a lasciare l'isola via mare.

Ne *Il quinto passo* il mare assume invece una portata totale, in quanto è il luogo (o non-luogo) in cui è ambientato il romanzo, e che diventa metafora dell'esistenza del protagonista: il mare simboleggia infatti uno stato di sospensione e di riflessione, proprio della condizione del viaggio, e rinvia al contempo a un'immagine di continuità e movimento. Nel corso del racconto costanti sono i riferimenti al mare, oggetto di numerose descrizioni, nonché sfondo delle azioni del protagonista che ancora in città rivolge spesso lo sguardo oltre i confini dell'isola: «Mattina in spiaggia a guardare il mare e a leggere un rigo del Libro» (p. 69). È un mare descritto minuziosamente e poeticamente, che profuma di «albicocca matura» (p. 37) o di «gigli appassiti» (p. 38), che diventa scuro o rosso. Durante la traversata le descrizioni marine fungono da stacco tra i diversi episodi narrati e il mare descritto come quieto o nero, agitato o placido, diventa specchio dello stato d'animo di Ruggero.

L'elemento marino diventa in questo modo oggetto totale di narrazione, tanto che è difficile trovare una sola pagina in cui non vi sia la presenza del mare, tematizzato con numerose varianti. Esempiare, per comprendere il valore simbolico attribuito all'acqua, appare il dialogo con il pastore incontrato da Ruggero durante un altro viaggio in mare:

¹⁸⁶ M. MESCHIARI, *L'isola contesa. Geografie della differenza in Passavamo sulla terra leggeri di Sergio Atzeni*, cit., p. 8-13.

Sul ponte il pastore dice: «Bella notte, ma il mare non mi piace, lo capisco ma non mi piace, si agita troppo per nulla, mi bagna la giacca e me la sala, in fondo stiamo soltanto passandoci sopra, la terra è più sicura. Se non fosse ch'è acqua lo maledirei». «Non potete maledire l'acqua?». «Non si maledice una madre. L'acqua è madre¹⁸⁷... l'uomo ha molte madri, acqua, terra, sole, aria... (...)». (p. 110)

All'acqua come madre, fonte di vita ed elemento sacrale è contemporaneamente associata una funzione purificatrice, catartica: l'immersione in mare è vissuta come momento di evasione che pone rimedio alle difficoltà dell'esistenza: «scendevo in spiaggia di corsa, mi tuffavo e nuotavo fino a dimenticarmi. Così ogni giorno, un'estate intera» (p. 182). La stessa immagine, ampliata e lievemente rivista è rinvenibile in *Bellas Mariposas*, quando Cate fa il bagno nelle acque del Poetto per dimenticare se stessa e il difficile mondo in cui vive:

quando nuoto dimentico casa quartiere futuro mio babbo il mondo

e mi dimentico

dovevo nascere pesce

mi piace guizzare sotto il pelo dell'acqua e uscire ogni tanto a respirare e guardare il sole che scintilla sulle ondine di maestrale o abbaglia sulle onde di levante che ti succhiano in basso

mi piace giocare con le onde allungarmi perché mi portino in alto e mi buttino in un gorgo

scivolargli sotto combattendo il risucchio

passargli in mezzo spaccandole a volte sono dure come schiaffi

e quando il mare è come ieri piatto (il maestrale è andato via il levante arriverà più tardi) mi piace ascoltare nell'acqua il rumore del mio respiro che esce e entra ogni tre bracciate

mi piace sentire i piedi che si allargano come mani per spingermi e il movimento a rana delle gambe (p. 88-89)

¹⁸⁷ *Madreacqua* sarebbe dovuto essere il titolo del romanzo ma, bocciato dalla casa editrice, è diventato il titolo di un capitolo: *Madre acqua (circoli viziosi, calcoli di poltrone, ipocrisie. Ma quel tale scoreggia così tanto?)*, p. 94.

Se si prende in considerazione entro una prospettiva globale la rappresentazione degli spazi offerti dalla narrativa atzeniana, si possono trarre alcune conclusioni. Va innanzitutto ribadito che il paesaggio letterario è un paesaggio di carta, filtrato attraverso l'immaginazione e dunque, anche quando l'aderenza alla realtà si fa più evidente, si tratta sempre di una finzione frutto di un lavoro intellettuale. La Sardegna di Atzeni non costituisce pertanto uno spazio geografico autoreferenziale ma è protesa verso la rappresentazione di un universo più ampio che vuole essere principalmente espressione della natura umana. Sebbene la narrazione sia legata a un luogo specifico, questa tende a farsi esplicativa di dinamiche che superano i limiti geografici e si inseriscono nel terreno della sensibilità, e per dirla infine con Marci: «accade che l'irrinunciabile Sardegna, senza perdere il ruolo centrale che la narrativa di Atzeni le assegna, acquisti valore emblematico per rappresentare una qualunque parte dell'Italia e del mondo»¹⁸⁸.

188 G. MARCI, *LM*, cit., p. 75.

3.3. *Ethos* e narrativa

Nella narrativa di Sergio Atzeni è implicita la concezione di popolo sardo inteso come un soggetto etno-storico ben definito: l'autore parte cioè dall'individuazione di una categoria etnica che diviene paradigma del mondo narrato. È pertanto possibile rinvenire nei suoi romanzi elementi che possono essere letti come marcatori culturali dell'identità, espliciti rimandi all'*ethnos* e alla specifica sfera dell'*ethos* e quindi riferimenti a tradizioni, usi e costumi propri dell'etnia o della comunità sarda, che si fanno espressione di una moralità e di un codice comportamentale.

Nel romanzo *Passavamo sulla terra leggeri*, ad esempio, la voce narrante si esprime nella forma del «noi», già presente nel titolo, inequivocabile espressione di un soggetto collettivo di una comunità archetipica coesa da un forte senso di appartenenza che condivide precisi valori etici, norme di vita, convenzioni sociali, credenze, religioni e istituzioni, e dunque un *ethos*.

Il fatto che le storie di Atzeni siano nella maggior parte dei casi raccontate da punti di vista differenti e da numerosi narratori di varia statura lascia trasparire un ulteriore messaggio: l'idea soggiacente di una collettività in cui le singole storie fanno parte di una storia comune e condivisa. Qui di seguito verranno messi in evidenza gli elementi della narrativa atzeniana che rinviano espressamente a un *ethos* specifico.

3.3.1. I giudicati

Nelle opere a carattere storico, numerosi sono i rimandi alla storia dei giudicati, quelle entità statuali autonome che governarono in Sardegna tra il IX e il XV secolo e si distinsero per la loro peculiarità rispetto alle istituzioni feudali coeve¹⁸⁹.

¹⁸⁹ I giudicati furono quattro: Cagliari, Arborea, Gallura, Torres, avevano piena sovranità e governi autonomi, ed ebbero un diverso sviluppo. La fine dell'epoca giudicale è sancita

Un giudice divenuto bandito è infatti il protagonista del romanzo d'esordio, mentre nell'ultimo l'autore ripercorre a grandi linee, e per certi versi fantasiosamente, le vicende dei giudicati fino alla loro fine. In un articolo degli anni Ottanta intitolato *I giudici, i poeti, i banditi* lo scrittore ne tratteggia una breve descrizione:

Per sette secoli, sistemati sull'ago dell'anno mille come i due piatti di una bilancia, i sardi vissero liberi sulla loro terra. Fu la seconda volta, la prima è quella dei nuraghe. Erano divisi in quattro piccoli stati chiamati giudicati perché, mentre altrove nel mondo erano re, imperatori e principi, in Sardegna erano giudici a tenere il potere. Il giudice era chiamato a giudicare in caso di guerra o di omicidi o di nodi da sciogliere, si trattasse di incremento dei commerci con gli algerini e coi profughi catalani o di organizzazione di bardane banditesche o di incroci degli armenti o di coltivazione dell'olivo... Doveva sciogliere i nodi e indicare la via giusta. Governava circondato da una corona che raccoglieva i più saggi e balentes del giudicato. Alla morte del giudice il successore veniva scelto dalla corona, chiunque fosse il padre. Ogni paese aveva corona e giudice. [...] E come dappertutto si è uomini, pure fra i giudici c'erano i buoni e i cattivi, i saggi e i folli. Fu la Chiesa di Roma a volere la fine del sistema giudicale? Impose a un certo punto che per essere giudice bisognava essere maschio e figlio di giudice? I giudici nominati ebbero a volte figlie femmine. Giunsero nobili avvenenti e rapaci da Pisa e Genova e il potere fuggì ai sardi in tre giudicati. Ma un giudicato restò libero attorno ad Arborei, la città antica, dov'era integra la casa del giudice e il cimitero sacro...»¹⁹⁰.

Qui si anticipano i temi e i passaggi chiave della storia dei giudicati che si ritroveranno nel successivo *Passavamo...*, opera in cui l'autore ha modo di dare una propria risposta letteraria ai quesiti posti nell'articolo. Tra le numerose vicende raccontate nel romanzo si inserisce la «lunga storia dei giudici danzatori, cominciata con Mir e continuata per seicento secoli» (p. 50). Lo scrittore reinventa l'atto di istituzione dei giudicati e ne evoca le diverse fasi storiche: a partire dal primo giudicato d'Arborea (su cui è incentrata la narrazione) alla sua massima espansione quando «tutta l'isola eccetto Karale e l'Alguer riconosceva il giudicato come patria e ne accettava le leggi» (p. 174), fino alla nascita degli altri giudicati e alla resa di Arborea (*Arbaré*) sotto la

dalla caduta del giudicato di Arborea attorno al 1409, mentre gli altri si sciolsero un secolo prima. Per un approfondimento si rimanda a M. BRIGAGLIA, A. MASTINO, G. G. ORTU, *Storia della Sardegna. Dalle origini al Settecento*, vol. I, Roma-Bari, Laterza, 2002 pp. 70-115; G. G. ORTU, *La Sardegna dei Giudici*, Il Maestrale, Nuoro, 2005.
190S. ATZENI, *I giudici, i poeti, i banditi*, in *SG II*, pp. 985-986, alla p. 985; cfr. anche G. MARCI, *LM*, cit., pp. 99-100.

corona d'Aragona.

I giudici rappresentano i padri fondatori della comunità sarda, e tra quelli storicamente noti come Mariano, Mattia Pisano, Eleonora e Ugone d'Arborea, Atzeni introduce la sequela di giudici «di cui è stato dimenticato il nome» (p. 40), personaggi anonimi che la storia ha censurato e a cui ora lo scrittore conferisce prestigio letterario. Nel corso del racconto si alternano «grandi giudici e giudici da nulla» (p. 201), giudici che governano per periodi lunghi, come nel caso di Mariano che governa per ottanta anni, o altri che detengono il potere per periodi brevissimi, come Ugone che resta in carica solo ventuno giorni.

Il giudice «districa il torto dalla ragione con sentenza inappellabile e immediata» (p. 49) e per questo a lui si rivolgono quelli che hanno bisogno di un consulto o di un parere. Non è un monarca o un reggente ma una vera e propria guida, a volte spirituale altre volte militare, come si evince dal seguente dialogo tra il giudice Mariano e un combattente di nome Barnaba Pisano:

«Mi hanno detto che governi la terra degli uomini liberi» disse Barnaba.
«Non governo. Giudico. Accompagno» (p. 170)

Molti uomini in cerca di libertà fuggono nel corso della storia nelle terre dei giudici dove non esiste servitù né tanto meno tributi¹⁹¹, dove anche un giudice può confondersi con il popolo e vivere in una «casa di fango dipinta di bianco uguale a tutte le altre, in un vicolo di tufo fangoso uguale a tutti gli altri» (p. 130). Il custode del tempo Itzoccor spiega infatti a uno dei tanti episcopi giunti ad Arbaré per chiedere tributi: «Non abbiamo regno. Queste sono le terre dei giudici» (p. 148). Il giudicato si configura in questo modo come uno stato ideale, sorretto da un patto etico tra il giudice e il suo popolo, ma come dimostra Atzeni la loro storia è fatta di vittorie e sconfitte, resistenza e lunghe guerre.

191 Cfr. anche il seguente passaggio (Itzoccor parla con un episcopo): «Arbaré non impone tributi, episcopo, non ha intenzione di imporne. Ogni richiesta di denaro da parte di episcopi che non hanno alcun diritto su questa terra rovina la digestione al giudice. Le terre dei giudici appartengono ai sardi, santità, i sardi non amano i tributi» (pp. 147-8).

Nel raccontare le alterne vicissitudini dei giudicati, lo scrittore non risparmia i dettagli che sfiorano e talvolta coincidono con il dato storico, ma il romanzo non pretende di essere un resoconto storico, semmai all'operazione narrativa è connaturata la forte intenzionalità di rendere omaggio alla storia patria rievocata per rivendicare una identità resistente che si è mantenuta nei secoli a dispetto delle varie dominazioni. Vengono così narrate storie di scontri di potere tra il “noi”, rappresentato dall'istituzione giudicale, e gli “altri”: tutta la serie di oppositori che ne vorrebbero decretare la fine.

Ad un certo punto del racconto, tra i diversi tentativi di porre fine al giudicato di Arborea, sia da parte di poteri esterni sia a causa di lotte interne, viene segnato un passaggio epocale che sancisce l'ingresso in una nuova fase storica. Un giudice nascosto dentro una grotta è braccato dai soldati dei Savoia che cercano di stanarlo, e un semplice scambio di battute tra il tenente e un soldato a guardia del rifugio esemplifica la mutazione in atto:

«Quanto alla grotta, un soldato dovrà scendere per primo. Il bandito è là dentro».
«Lo chiamano giudice, signor tenente. Sono pazzi» (p. 123).

In questa fase storica il potere dei giudicati è ormai messo in discussione e minacciato dai nuovi colonizzatori, e così i giudici, i padri della patria, vengono reputati fuorilegge o banditi. Nell'evoluzione da giudice a bandito emblematica è la figura intertestuale di Itzoccor Gunale, che in *Passavamo...* è un custode del tempo e poi trasmigra nell'*Apologo* dove diviene protagonista, appunto come giudice bandito. In quest'ultimo romanzo l'epoca dei giudicati è ormai conclusa: permane tuttavia il ricordo dei tempi andati. L'erede dell'antica e gloriosa dinastia è un fuggiasco poi fatto prigioniero che incarna lo scontro tra due mondi contrapposti e irriducibili: riconosciuto come capo della resistenza sarda da una parte, nemico odiato e temuto dall'altra.

Nella Cagliari quattrocentesca nulla o poco si conosce del periodo giudicale. Ciò che importa ai nuovi dominatori è eliminare qualsiasi forma di opposizione al loro dominio, e tra la nobiltà cittadina si vocifera: «Son nemici giurati del

Rey di padre in figlio, quelli. Si mormora che governassero l'isola prima della conquista... » (p. 107). Una volta catturato, Itzoccor viene portato al cospetto del viceré che lo accoglie in questo modo:

Don Ximene sorride. – Dimmi, merdoso, perché ti facevi chiamare giudice? Non appari come monaco, hai piuttosto fama da assassino... Perché giudice? In memoria dei vecchi tempi? Tu, saresti il Giudice? Il grande capo?... Guarda un po': uno dei tuoi ti ha venduto. Uno dei tuoi. Ti hanno venduto per tre vacche e dodici starelli di grano...Se sei giudice, giudica: è il giusto? Non li condanni?

– Giudici altri l'hanno detto, non io. Tu, invece, sei detto cane, [...] (p. 87)

La sfida è aperta, i due si contenderanno l'onore in una partita a scacchi, eppure l'esito dello scontro ideale trasposto sulla scacchiera non porterà che ulteriori sciagure per il popolo sardo, che dovrà accettare la morte del suo ultimo giudice e con lui la fine definitiva di un'epoca.

3.3.2. I banditi

Secondo la ormai nota lettura data dallo storico inglese Eric Hobsbawm al fenomeno del banditismo, questo è riscontrabile nelle società agricole e pastorali i cui membri vivono una condizione di oppressione e sfruttamento e va inserito in un generale contesto di precarietà economica e di forte diffidenza nei confronti della giustizia ufficiale. Se l'autorità non viene riconosciuta occorre farsi giustizia da sé e lo storico riscontra come il banditismo sardo, sebbene assuma un carattere individualistico, venga approvato e appoggiato pienamente dalla comunità¹⁹². Il bandito rappresenta infatti il fuorilegge per gli “altri”, cioè i membri estranei alla comunità, mentre per il “noi” il bandito è generalmente visto come una figura positiva, personificazione dell'ideale romantico dell'eroe vendicatore contro un potere oppressore.

¹⁹² Cfr. E. HOBSBAWM, *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Einaudi, Torino, 1971 (ed. or. 1969) p. 14 e sgg.

La figura del bandito non è rara nella letteratura sarda¹⁹³, in cui a seconda dei casi può essere presentato un ritratto negativo o positivo, ma in generale si registra un «processo di mitizzazione delle figure banditesche che [...] affonda le radici nell'immaginario popolare»¹⁹⁴. I banditi vengono pertanto rappresentati alla stregua di eroi e difensori della libertà e per questo il bandito viene protetto da una rete di solidarietà da parte della società. Si è andato così imponendo «uno stereotipo positivo dell'*ethos* banditesco»¹⁹⁵ rintracciabile in molta produzione narrativa, appare quindi in qualche modo inevitabile che anche Atzeni si confronti su più livelli con un tema tanto presente e pressante nell'immaginario collettivo isolano. Se ne trovano tracce già negli articoli, nei quali cerca di smontare «i miti dell'isola-barbara-e-fiera-zeppa-di-banditi-vendicativi»¹⁹⁶, poi nelle prose giornalistiche di *Raccontar fole* in cui affronta il tema del banditismo, a partire dal resoconto dato dai viaggiatori stranieri che hanno contribuito a creare il mito dell'isola come roccaforte di banditi impegnati in vendette sanguinose¹⁹⁷. Prima che nei romanzi, la figura del bandito approda alla narrativa nel racconto *L'amore segreto di Tzia Paska*, dove fa la sua comparsa il bandito Urdeu¹⁹⁸.

Come altri autori prima di lui, Atzeni avvia un processo di rivalutazione positiva della figura del bandito rintracciabile in quasi tutti i romanzi. In *Passavamo...* si fa riferimento ai banditi nel momento in cui si parla della Sardegna sotto il regno dei Savoia; prima del loro arrivo, i romani descrivono i sardi come «barbari dei monti, irsutì, armati e coperti di pelli» (p. 118), e se il concetto di banditismo non è ancora stato introdotto, i contenuti espressi e le descrizioni proposte sono riconducibili allo stesso immaginario. Lo scontro diretto tra i banditi protettori della patria, e gli uomini dei Savoia non si lascia attendere. Così ne parla il narratore, Antonio Setzu:

193 Diversi scrittori isolani affrontano questo tema, tra i più noti si possono citare: E. Costa, S. Satta, S. Cambosu, A. Cossu.

194 S. PAULIS, *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna tra '800 e '900*, Edes, Sassari, 2006, p. 321.

195 Ivi, p. 322.

196 S. ATZENI, *Anche la Sardegna negli incubi di Peter Handke* in *SG II*, pp. 814-815, p. 814.

197 ID. *Raccontar fole*, (a cura di) P. MAZZARELLI, Sellerio, Palermo, 1999, cap. 12. *I banditi*, pp. 96-114.

198 ID. *L'amore segreto di Tzia Paska*, in ID. *Gli anni della grande peste*, cit., pp. 48-57.

[i Savoia] armati in nome del re occupavano i pascoli e i frutteti. Incendiavano i boschi, avanzavano coi cani e i fucili. Tutto quel che recintavano con muri di pietra era dichiarato loro proprietà da una legge savoiarda. Distruggevano il sistema di gestione collettiva della terra, ereditato dalla notte del tempo. Toglievano al popolo i mezzi elementari di sussistenza: il pascolo, il coltivo. I sardi dei villaggi di montagna, che sparavano contro i costruttori di muri a secco, venivano chiamati banditi, ricercati, uccisi, perché difendevano quel ch'era loro per diritto fin dalla notte del tempo. I giudici decidevano nelle grotte, come ai peggiori tempi di Roma. (p. 119)

È chiaro da quale parte risieda l'approvazione dell'io narrante, che rivendica il diritto e il dovere del popolo sardo di lottare per la libertà e la difesa del proprio territorio contro chi, come i piemontesi, avanza pretese di dominio. Poco oltre si legge un pacato elogio alla resistenza delle genti dei monti che grazie all'azione banditesca riescono a mantenere la sovranità sulla propria terra. Unico modo per non lasciarsi sopraffare e dominare è infatti combattere, contravvenendo al sistema imposto: «Con sistemi banditeschi i villaggi sui monti, indifferenti agli storici e alle leggi savoiarde, hanno conservato i più estesi demani dell'isola e d'Italia» (p. 128).

Nell'*Apologo*, il protagonista Itzoccor viene annunciato come «il bandito più temuto del viceregno» (p. 86), detto giudice e volpe, temuto dai baroni di Caglié come fosse il demonio in persona ma non da Don Ximene, che rimarca «l'indole indocile e bestiale dei sardi, che si perpetua nei bandidos scellerati che infestano i monti» (p. 35). Di diverso avviso è padre Gabriel Cordano: «I pochi sardi d'ingegno sono piuttosto bandidos che baroni... Chi potrebbe biasimarli?» (p. 64). Il finale del romanzo, che vede il sacrificio dell'ultimo giudice, evita infine ad Atzeni di cedere alle lusinghe di una eccessiva idealizzazione dell'eroe-bandito.

Per quanto ne *Il figlio di Bakunin* non compaiano figure di banditi, il protagonista Tullio Saba si presenta come un nuovo tipo di ribelle impegnato nella protesta, nella lotta sindacale, negli scioperi e nei sabotaggi della produzione della miniera. La sua ribellione contro un sistema produttivo disumano, che non troppo segretamente assume il valore di critica sociale e politica, preserva alcuni caratteri dell'azione banditesca, sia che si tratti di piccoli gesti provocatori come cantare canzoni allusive contro il fascismo (p.

36) o «scrivere viva Stalin in una galleria in fondo alla miniera» (p. 54), sia di azioni ben più gravi. Un intervistato, un militante del partito comunista, illustrando le posizioni del Saba dice:

Tullio di formazione era anarchico. C'è una persistente tradizione anarchica, in Sardegna, forse legata alla vita solitaria del pastore e del bandito, o forse al fatto che gli artigiani, teste pensanti, sono spesso individualisti. Comunque Tullio diventò comunista. (p. 106)

Neanche il protagonista di questo romanzo è del tutto estraneo al modello del bandito: negli scontri durissimi tra direzione e lavoratori Tullio «era il centro della rete sovversiva, pensava per tutti» (p. 82). In seguito, la drammatica situazione dovuta alle pressanti condizioni lavorative, acuitesi con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, indurrà qualcuno tra i minatori al gesto estremo dell'omicidio del nuovo direttore della miniera, «un tal Sorbi» (p. 71), dichiaratamente fascista. La vicenda si macchia di giallo e, se anche Tullio e i suoi amici Ulisse Ardaù e Giacomo Serra sono i tre principali sospettati, l'accusa viene coperta dal muro dell'omertà. A tal proposito si veda la dichiarazione del giudice incaricato di dirigere il processo:

Fin dal principio del processo ebbi la sgradevole sensazione che imputati, testi, e persino il pubblico, numeroso e attento, composto di minatori e parenti di minatori, tutti sapessero con certezza chi aveva sparato. Ma non volessero rivelarlo. Ebbi anche l'impressione che ogni indizio fosse stato artefatto, creato a bella posta per allontanare l'attenzione dall'assassino. Come avesse compiuto un atto che tutti approvavano, o, addirittura, come fosse stato l'accusatore di una sentenza emanata da tutti loro, erettisi a giudice collettivo. Come forse lei sa, spesso in passato il codice dell'omertà ha coperto interazioni complesse dei corpi sociali, genericamente etichettate come banditismo. (p. 72)

Il giudice, senza alcuna prova, si trova costretto ad assolvere gli imputati ma sottolinea la singolarità della situazione segnata dalla presenza di una forte volontà collettiva, un corpo sociale attivo che nelle sue parole «mentiva, inventava, cancellava tracce vere e ne creava di false» (p. 76), una collettività in grado di costruire un «inganno orchestrato» (p. 73) e opporsi alla legge

ufficiale proponendo una giustizia alternativa.

Nel mondo contemporaneo de *Il quinto passo è l'addio* vengono meno determinati valori e codici comportamentali: i ribelli valorosi, i banditi della tradizione non esistono più, sebbene permangano vaghi riferimenti all'universo banditesco. Così Gavino Tanda, «il ribelle dal ciuffo fiammeggiante», è un anarchico che si vende, testualmente, al «Dio Petrolio» (p. 103), e il banditismo, da atto di onore e ribellione ed espressione di un preciso codice etico, è ridotto a mero fatto di cronaca: «In quegli anni per un giornalista vero l'isola era un paradiso, sequestri, bande armate sui monti, grandi banditi da intervistare» (p. 104). E seppure il protagonista inseguito dalla polizia insieme all'amico Dino e allo spacciatore Elvis proponga una fuga per i monti in stile banditesco: «potremmo darci alla latitanza, latte di capra e abigeato» (p. 158), l'ironia e la totale estraneità della frase rispetto all'universo cui essa rinvia segnala la distanza ormai invalicabile tra quel mondo e quello nuovo.

Nel romanzo si inserisce però un racconto nel racconto, una *mise en abyme* del tema del banditismo rappresentata dalla vicenda del bandito Rosario Moro, una storia di briganti e di vendetta sulla rivalità e la faida tra due famiglie: i Moro e i Sindira che si uccidono tra di loro per questioni di pascoli. Dopo la carneficina l'ultimo superstite è Rosario, fuggito in montagna e rimasto libero per dieci anni, che infine morirà in una fossa leggendo i canti di Leopardi¹⁹⁹, mentre chi gli ha teso la trappola, tradendolo, è impazzito e non fa altro che ripetere i canti.

La storia del bandito Rosario, raccontata dal fratello Gesuino risulta estranea al tessuto narrativo e assume i tratti della leggenda, cosicché a racconto concluso Ruggero sentenza: «È una bella storia ma sembra più del secolo scorso che di questo». Il vecchio risponde: «Lo è. In paese la tramandano di padre in figlio. Ora i banditi sono diversi». (p. 113). Risulta ormai chiaro che il

¹⁹⁹ Atzeni cita testualmente *La sera del dì di festa* di Leopardi: «Dolce e chiara è la notte e senza vento e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti posa la luna, e di lontan rivela serena ogni montagna. O donna mia, già tace ogni sentiero, e pei balconi rara traluce la notturna lampada: tu dormi, che t'accoglie agevol sonno nelle tue chete stanze; e non ti morde cura nessuna; e già non sai né pensi quanta piaga m'apristi in mezzo al petto». (p. 113) Cfr. anche G. LEOPARDI, *Canti*, Garzanti, Milano, 2007, [ed. or. 1835].

tempo del banditismo sia finito, e non solo: il vecchio che racconta la storia si rivelerà una visione, frutto di un sogno ad occhi aperti di Ruggero, relegando la vicenda in una dimensione al confine tra reale e il fantastico.

3.3.3. La virtù della *balentia*

Strettamente legato al tema del banditismo sotto il profilo storico-antropologico è l'*ethos* della *balentia*, tema svariatemente analizzato, con cui si designa un codice comportamentale e morale a lungo vigente in Sardegna e in particolare nella zona più conservativa della Barbagia. Imprescindibili in merito sono gli studi del giurista Antonio Pigliaru, che nella sua analisi sull'ordinamento barbaricino ha avuto modo di trattare il tema della *balentia*. Il quadro di riferimento normativo sardo è, secondo Pigliaru, contraddistinto da un codice consuetudinario di regolamentazioni non scritte che hanno generato un conflitto tra il codice ufficiale italiano e quello consuetudinario approvato dalla comunità.²⁰⁰

Nel mondo pastorale sardo, segnato da rischi e difficoltà provenienti dall'esterno o da una natura spesso avversa, l'uomo deve dar prova di abilità per garantire la propria sopravvivenza, e il *balente*, ovvero «l'uomo che sa farsi valere e, quindi, che vale»²⁰¹, abile e forte, animato da coraggio e ardimento, deve saper far fronte alle difficoltà del mondo in cui vive. Il termine *balentia* può essere tradotto come sinonimo di valore, una concezione che rimanda alle virtù dell'uomo contraddistinto da un forte senso dell'onore:

Sa balentia è la virtù che consente all'uomo barbaricino, al pastore barbaricino di resistere alla propria condizione di restar uomo, soggetto, in un mondo implacabile e senza speranza nel quale esistere è resistere: resistere ad un destino sempre avverso, nell'unico modo in cui ciò può essere fatto salvando se non altro la propria dignità

200 A. PIGLIARU, *La vendetta barbaricina* (il volume include anche *Il banditismo in Sardegna*, e alcuni testi inediti), Il Maestrale, Nuoro 2000, (ed. or. 1959), p. 83.

201 Ivi, p. 217.

La *balentia* si pone in stretta correlazione al fenomeno del banditismo: la figura archetipica del *balente* viene infatti a coincidere con quella del bandito o del ribelle, a seconda del punto di vista dell'osservatore. Al termine viene attribuita una doppia carica: una negativa e una positiva, quando in realtà si presenta come la descrizione di uno stesso fenomeno. Il bandito si configura come il *balente* o l'uomo valoroso se colto da uno sguardo interno, e reciprocamente il *balente* si configura come bandito o fuorilegge se colto da uno sguardo esterno.

L'*ethos* della *balentia* ricorre nella narrativa sarda contemporanea e costituisce uno degli «aspetti del codice morale che maggiormente concorrono alla costruzione dell'identità»²⁰³. Nell'opera di Atzeni ritornano figure di banditi - *balenti*²⁰⁴, categorie spesso coincidenti, affiancate spesso da «immagini di sardi vili, simbolo dell'inerzia e dell'immobilità»²⁰⁵. Vili e asserviti sono i sardi descritti nell'*Apologo* che tremano al passaggio dei soldados catalani, e diversamente da loro Itzoccor Gunale rappresenta la figura prototipica dell'uomo *balente*, emblema della ribellione e di un'isola che resiste.

Eppure occorre ritornare sul personaggio principale per meglio comprenderne la complessità morale. Al duello simbolico con Don Ximene che si compie sulla scacchiera e vede il sardo vincitore non corrisponde una vittoria sul piano del reale scontro. Gli antichi avi di Itzoccor sono stati vinti e vincitori ma senza colpe, Itzoccor ha invece tradito il proprio destino perché si è aggirato per il mondo come un «lupo pronto ad azzannare» e ha ucciso senza motivo un mercante dagli «occhi giusti» (p. 94). Il giudice bandito non è stato *balente* poiché non ha mantenuto il codice dell'onore, «quel particolarissimo e specialissimo patrimonio che è l'onore»²⁰⁶, e morirà in una tomba giocando a

202 Ivi, p. 218.

203 S. PAULIS, *La costruzione dell'identità*, cit., p. 316.

204 Cfr. S. ATZENI, *La falsa balentia di Orgosolo*, in *SG I*, pp. 189-192. Per un'ulteriore analisi su questo tema cfr. S. CONTARINI, R. ONNIS, *Reinterpretazione del codice barbaricino: i banditi di Sergio Atzeni*, in P. SERRA (a cura di), *Questioni di letteratura sarda*, cit., pp. 215-225.

205 Ivi, p. 219.

206 A. PIGLIARU, *La vendetta barbaricina*, cit., p. 176.

scacchi contro se stesso. Come predice la profezia di Kuaili, Itzoccor morirà però quando ormai sarà già morto poiché un «uomo è vivo soltanto quando combatte per la vita, per difenderla e toglierla...» (p. 140). La mancanza di un finale eroico e consolatorio rovescia il mito del «siamo belli e sfortunati»²⁰⁷, già criticato da Atzeni, e in questo caso l'eroe patrio sarà la vittima: non semplicemente vittima del potere straniero ma anche vittima dei propri errori.

Tra i personaggi secondari del romanzo spicca la figura di Michele Misericordia, uno che chiamano «poeta» e profeta perché annuncia la morte del viceré a causa delle cavallette (p. 43), un ribelle *sui generis* che simbolicamente (e ironicamente) sfida il potere catalano, mostrando al popolo le cavallette marce trasportate dai monaci: «Perché portate quella cesta di putredine? Volete appestare la città per ripopolarla di catalani? Non vi basta quanti siete sulle nostre spalle?» (p. 43). Michele, che è quasi un eroe, la voce del popolo non completamente zittita, non è però un semplice predicatore: anche lui un tempo è stato infatti un ribelle *balente*: «I compari di Michele amano la sua balentia fin da quand'erano bambini» (p. 69), e insieme hanno persino ucciso un catalano riuscendo a farla franca.

Passavamo sulla terra leggeri è invece letteralmente costellato di figure di uomini *balenti*, se ne contano «cento e cento», «novecentonovanta» e «duecentonovantanove» (pp. 87-88). Vengono presentati come audaci cavalieri, forti e valorosi, uomini «dai volti coperti di barba nera che lasciava liberi solo gli occhi e il naso» (p. 130). Quando l'episcopo di turno giunge ad Arbaré presso il giudice questi gli spiega che

I giovani balentes rapinano le terre di Karale, amano depredare le ricchezze dei nemici, non posso costringerli a diventare agricoltori, non vogliono e in verità se volessero non ci sarebbero valli bastanti per tutti. È ritenuto onore correre in bardana e azione di poco valore coltivare la terra. (p. 135)

Dunque non di semplice difesa si tratta, ma è una questione d'onore, di valore e coraggio da dimostrare ed esercitare, come fanno ad esempio Umur e Eloi

207 S. ATZENI, *Certi romanzi... sardi*, cit., p. 797.

impegnati in dure prove di abilità e destrezza²⁰⁸.

L'azione del *balente* si compie principalmente attraverso la *bardana*²⁰⁹, una cavalcata eroica e vittoriosa finalizzata al furto di bestiame o di provviste riconducibile all'abigeato: non si tratta di un atto di violenza gratuita ma di una vera e propria forma di sussistenza. I sardi che non si adeguano e non accettano la miseria del proprio destino diventano in risposta «provetti nelle bardanas» (p. 118) e quindi «rapinatori di strada e ladri di raccolti» (p. 107). A ben vedere però la *bardana*, ammantata di orgoglio e coraggio va rapportata a uno stato generale di malessere: la necessità di dover razzare le scorte di cibo e saccheggiare i villaggi in mano agli stranieri non è che l'ultimo stadio a cui gli autoctoni si sono ridotti per poter rivendicare il loro diritto di esistere. Gli impetuosi e forti cavalieri che si lanciano nella *bardana* si mostrano sì coraggiosi e prodi ma la cavalcata contro il nemico, che sembra produrre superficialmente un impeto di gioia ed esaltazione, dimostra in realtà come i sardi siano inermi di fronte a poteri sempre diversi e sempre più forti. Il seguente passaggio ne offre un vivido esempio:

Itzoccor Gunale, custode del tempo, guardando dall'altopiano la città dov'era nato urlò: «Tornano giorni di bardanas». Fece impennare il cavallo, lo mise al galoppo fra gli alberi, abbandonò la buona via. Gli amici che lo udirono galopparono fra gli alberi urlando: «Bardanas!». L'euforia dei giovani che lasciavano la buona via diede allegria all'esodo. Allegria di superficie, allegria di vino. Nel profondo dell'anima piangevano la libertà perduta e guardavano spaventati un futuro che prevedevano scuro e pesante più del passato. (p. 202)

208 Cfr. S. CONTARINI, R. ONNIS, *Reinterpretazione del codice barbaricino: i banditi di Sergio Atzeni*, cit., p. 223.

209 Nel sardo logudorese: abigeato, furto di bestiame, razzia.

3.3.4. Il codice della vendetta

Il discorso relativo al banditismo e alla *balentìa* va inquadrato entro un sistema etico e normativo più ampio che va sotto la definizione di «codice della vendetta»: un codice non scritto, anch'esso indagato da Pigliaru, che è stato a lungo vigente in Sardegna, o per lo meno in alcune sue zone. Il principio base di tale codice è la correlazione tra la cosiddetta offesa e la vendetta: l'uomo che subisce un'offesa deve necessariamente vendicarla, pena la perdita dell'onore. Così scrive Pigliaru: «Non è uomo d'onore chi si sottrae al dovere della vendetta, salvo nel caso che, avendo dato nel complesso della sua vita prova della propria virilità, vi rinunci per un superiore motivo morale»²¹⁰.

In *Passavamo...* il tema della vendetta è molto presente: diversi sono gli episodi in cui numerosi personaggi risultano coinvolti in rappresaglie e ritorsioni di varia natura. Esemplare è la catena di vendette che colpisce le famiglie dei due giovani rivali Eloi e Umur:

A quel tempo uccidere e morire non era una tragedia per nessuno eccetto i familiari dell'ucciso che cercavano vendetta. Il fratello di Eloi uccise Umur. Il padre di Umur uccise il padre di Eloi. Il fratello di Eloi uccise il padre di Umur. Il fratello di Umur uccise il fratello di Eloi. Quattro morti in trent'anni. La vendetta non era immediata ma segnata. Chiunque appartenesse alla famiglia di Umur o alla famiglia di Eloi per qualunque vincolo di parentela era segnato dalla vendetta. Sapeva che poteva morire ucciso, sapeva che poteva diventare assassino. (p. 64)

Gli esempi di faide e vendette sono molteplici e possono coinvolgere anche i membri di uno stesso nucleo familiare. Il codice viene applicato indistintamente su tutti i membri del gruppo etnico senza alcuna riserva per i parenti più stretti, come nell'episodio dei due vecchi fratelli che si cavano un occhio a vicenda:

Ti farai cavare un occhio da tuo fratello, appena sarete a casa. Sei d'accordo?». «Gliel'ho già offerto, giudice». «Tuo fratello che ha detto?».

210 A. PIGLIARU, *La vendetta barbaricina*, cit., p. 139.

«Di essere migliore di me».
«Raggiungilo alla taverna. Digli che se non ti caverà l'occhio l'ira del giudice sarà
fredda e veloce come il maestrale nel mese della neve». (p. 141)

In questo brano è riscontrabile la necessità della vendetta illustrata da Pigliaru, pena l'ira del giudice che stabilisce una legge del taglione per riequilibrare le parti. In altri episodi la vendetta viene addirittura "istituzionalizzata" e normalizzata, tanto da diventare consuetudine, come nel caso della «confraternita del giungo», attiva per più di cento anni contro i fenici (p. 71), o ancora viene praticata per regolare questioni private, come fa Benedetta, donna astuta e scaltra, che vendica la morte del fratello Ruggero uccidendo Barnaba (p. 184-187).

Nell'*Apologo* l'atto vendicativo è meno diretto e evidente, non direttamente visibile dalle azioni dei personaggi (nessuno cercherà vendetta per la morte di Itzoccor, p. 20) ma gestito implicitamente dal narratore, portatore di un superiore ordine morale, che sottopone a una sorta di legge del contrappasso alcuni personaggi tra cui Don Ximene che pagherà con la vita le colpe del passato. In *Bakunin* sotto il segno della vendetta e la rivendicazione sono i sabotaggi, le azioni sovversive di Tullio Saba, così come l'uccisione del direttore della miniera, che qualcuno interpreta come «vendetta per i morti del '41» (p. 71).

La vendetta viene poi in parte ripresa e tematizzata ne *Il quinto passo*. Nella contemporaneità non vige un codice che assicura una punizione nei confronti di chi arreca un'offesa, ma persiste una sorta di intolleranza verso le leggi ufficiali. Il vicino di casa di Ruggero, ad esempio, «adotta il motto "Vivi e lascia vivere". Diffida della Legge che sempre incastra il povero cristo» (p. 66). Allo stesso modo si può verificare come anche i tempi delle faide possano considerarsi conclusi, eppure il dentista Benito Puggioni «inviso al paese per molti motivi», si guarda bene dal denunciare Ruggero che gli ha raschiato l'auto, temendo ritorsioni dai compaesani capaci di «fargli saltare l'ambulatorio col tritolo o di trasformargli l'auto in falò», proprio come è accaduto a un consigliere comunale che ha cambiato partito dopo le elezioni e la sua

Mercedes è stata «arsa in un cattivo carnevale» (p. 50). Anche l'ultimo dei Gunale, Ruggero, nel suo viaggio riflessivo ha modo di confrontarsi con questo tema. Parlando fra sé il protagonista si chiede:

«Ti piacerebbe vendicarti di Pippo Ibba, se potessi?». [...]
«Non ci penso più da anni...».
«Ma se un caso della vita ti dovesse mettere nella condizione di poter colpire, magari ammantato da un motivo giusto, in un futuro più o meno lontano, ti vendicheresti?».
«Non so. Trovandomi nella condizione ci penserò».
«Quindi non escludi vendetta».
«Non escludo».
«Martino Gunale, mio bisnonno, li avrebbe aspettati a sera nel vicolo e gli avrebbe sparato, l'avrebbero mandato a spalare sale e ci sarebbe morto. Nonno Antonio avrebbe finto indifferenza e una notte dopo qualche anno gli avrebbe bruciato il palazzo. E babbo non lo so, quell'uomo è un enigma. Un buon cristiano non può pensare alla vendetta. Lo ammetto. Può anche darsi che il Signore mai mi metta in tentazione». (p. 125)

Col mutare dei tempi e dei costumi, alla antica certezza della vendetta il contemporaneo Ruggero Gunale oppone il dubbio, forte della sua fede religiosa il personaggio rifugge da comportamenti violenti e ritorsivi, indice di un cambiamento nel sistema di valori che si è andato lentamente sgretolando. Con questo dialogo interiore del personaggio Atzeni sancisce definitivamente il crollo del mito romantico del *balente*, e dove non arriva la narrativa c'è la scrittura giornalistica ad offrire ulteriori chiavi di lettura. Come si evince dall'articolo *E se realizzassimo una balentia senza fucili?*, una riflessione a proposito dell'«ennesimo dibattito sulla lingua e sull'etnia», l'autore, rivolgendosi non senza ironia ai «signori banditi» ed invitandoli ad essere «degni dell'antico nome», auspica una rivoluzione culturale per una nuova fratellanza umana pacifica in virtù del valore disarmato della cultura: «Riusciremo a cambiare? Cambiare come? Verso dove? Ridando vita all'antica balentia, magari. Ma disarmata. Intelligente. Balentia senza fucili»²¹¹.

211 S. ATZENI, *E se realizzassimo una balentia senza fucili?*, in *SG II*, pp. 994-997, p. 996.

3.3.5. La rappresentazione della donna

Molti dei valori etnici, segni riconoscibili della comunità etnica, «trovano il punto di cristallizzazione nella figura della donna»²¹². La donna è detentrica del patrimonio culturale e simbolico della comunità e in qualità di madre e generatrice di vita è responsabile della continuità della stirpe, le viene per questo attribuita una funzione “conservativa” che le consente di assumere un ruolo fondamentale nella conservazione e trasmissione dei saperi tradizionali posti a garanzia dell'ordine sociale²¹³. Lo stesso Pigliaru sottolinea come alla donna sia ascrivibile una funzione centrale nel controllo della natura: l'universo domestico inteso come espressione di «vita civilizzata» viene contrapposto al caos della natura, di pertinenza maschile. Le donne si configurano pertanto come detentrici della cultura e dell'ordine.²¹⁴

Secondo la condivisibile interpretazione di Birgit Wagner Atzeni può essere considerato un autore «pro-femminista»²¹⁵: se per un verso lo scrittore non mostra alcuna pietà per la maggior parte dei suoi personaggi maschili, spesso esasperatamente deformati e scherniti, per un altro, sembra riservare una penna più gentile ai personaggi femminili. Già nella produzione pubblicistica è possibile notare una certa affezione e attenzione per il mondo femminile: in un articolo dei tardi anni Settanta sulle rivolte operaie di inizio secolo a Cagliari, ad esempio, descrive il ruolo attivo assunto dalle donne, «anima e corpo della rivolta», esaltando le doti delle cosiddette «femminas e non femmineddas» (donne e non donnuciole)²¹⁶.

Lo scrittore ritrae positivamente le protagoniste dei suoi romanzi introducendo una ampia serie di figure autoritarie, come ad esempio le *judikesse* di *Passavamo...*, e proponendo il quadro di una società matriarcale, in cui sono le donne a detenere la saggezza necessaria alla comunità per

212 S. PAULIS, *La costruzione dell'identità*, cit., p. 194.

213 Sulla rappresentazione della donna sarda in letteratura si rimanda a S. PEROSA, *L'isola la donna il ritratto. Quattro variazioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996; T. BAUMANN, *Donna isola. Ritratti femminili nel romanzo del Novecento*, Cuec, Cagliari, 2007.

214 Cfr. A. PIGLIARU, *La vendetta barbaricina*, cit., p. 220-221.

215 B. WAGNER, *Sardinien, Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme*, cit., p. 45.

216 S. ATZENI, *La guardia regia sparò contro la folla affamata*, in *SG II*, pp. 917-923, p. 923.

preservarsi nel tempo. La donna forte e matriarca riveste un ruolo significativo nella vita pubblica e non le viene precluso il diritto di governare. Le donne in *Passavamo...* possono dunque divenire giudici (il secondo giudice nella lunga storia dei giudicati è infatti la giovane Sul di Mu) o «custodi del tempo» e la stessa carica, non a caso, viene istituita proprio da una donna, a conferma del motivo diffuso che vede le donne responsabili della conservazione e trasmissione delle tradizioni e dei saperi della comunità.

Le figure femminili del romanzo postumo sono anche condottiere, donne amazzoni che si distinguono per prodezza e abilità, e si presentano come ottime cavallerizze: «Eleonora di Seu rideva e beveva vino chiaro di Ierzu da una lunga zucca facendo capriole sul cavallo in corsa. Mai vedemmo cavaliere migliore di Eleonora.» (p. 153); le eroine di Atzeni sono donne-guerriere che partecipano alle *bardanas* e si dimostrano capaci di uccidere se necessario, come succede alla stessa Eleonora: «Accanto alla fonte di Frores tre uomini tentarono di ucciderla. Due furono uccisi e il terzo, ferito alla gamba sinistra, si arrese. Eleonora lo legò, lo bendò, lo nascose in una grotta e riprese il viaggio» (p. 159).

Tra le donne ribelli e coraggiose della narrativa atzeniana non si può non citare la fantesca Juanica dell'*Apologo*, che prima di darsi alla fuga uccide senza esitazione e in nome della propria libertà due uomini: il barone Rodrigo Curraz e una guardia delle porte (pp. 71, 85). Allo stesso modo, la giovane Cate di *Bellas Mariposas* indossa lo «Spido», cioè «il costume nero olimpionico [che] è come una corazza da guerriera» (p. 88), e insieme all'amica-sorella Luna combatte nella giungla urbana contro uomini libidinosi che avanzano, direttamente o indirettamente, pretese sessuali come «il grezzo del pullman che guarda Luna» (p. 87), «uno di cinquanta» (p. 81) che le segue in spiaggia e molti altri ancora. Le due fanciulle non si limitano a sfuggire alle molestie ma agiscono in modo attivo, pronte a colpire con la stessa violenza di cui sono vittime. Le due adolescenti che con sguardo innocente eppure consapevole osservano la depravazione in cui sono immerse non se ne lasciano coinvolgere lottando contro le regole di quel sistema.

Oltre alla donna-guerriera, nella narrativa atzeniana ricorre l'immagine della donna in nero: onnipresenti sono le donne vestite di nero facilmente rapportabili alla tradizionale figura della vedova sarda. Pur non rivestendo un ruolo preponderante per lo sviluppo narrativo, la loro diffusissima presenza non sembrerebbe affatto casuale. Nell'*Apologo* Juanica indossa una gonna di panno nero e stringe al petto una «sacca di velluto nero» (p. 71); in *Passavamo...* la moglie di Antonio Setzu è «avvolta nel nero antico» (p. 58), le giovani durante il rito della *maioria* vestono in nero, e tra le altre figure compaiono infine «vecchie ridenti avvolte in panni neri» (p. 130).

Altrettante numerose «vecchie in scialle nero» (p. 46) si ritrovano ne *Il quinto passo*²¹⁷: coperta da uno scialle nero è l'anziana signora che regala a Ruggero da mangiare; Monica porta spesso il nero, e anche la madre che l'uomo incontra alla fine del suo viaggio indossa uno scialle di lana nera (p. 171). Non solo gli abiti sono neri, ma anche i suoi occhi: «Il chiarore dell'alba permette a Ruggero di guardare il colore degli occhi della madre. Nero» (p. 196). È questa la frase messa a conclusione del romanzo, e data la sua collocazione assume una significativa pregnanza: gli occhi neri della donna ricordano «quei grandi occhi scuri senza luce», ben descritti da D. H. Lawrence²¹⁸ nel suo resoconto di viaggio. Anche Cate porta un costume nero olimpionico e se si considera che il personaggio biograficamente più vicino all'autore, Ruggero, si considera una «pecora nera», la presenza diffusa del nero femminile sembra alludere a una fratellanza, una comunanza con il mondo delle donne.

Talvolta la donna si distingue per le proprie doti soprannaturali e assume i caratteri della strega, della maga o della veggente. Tra le diverse streghe che popolano la narrativa di Atzeni centrale è il personaggio della danzatrice Aleni in *Bellas Mariposas*, che «balla le antiche danze di Arbarei» (p. 106). La donna è una *coga*, ovvero una maga-veggente che «legge il futuro il passato e il

217 Cfr. almeno: « [le] donne d'improvviso tutte fuori da un portone all'altro veloci a bussare e sussurrare a chi apre, con scialli neri avvolti attorno al capo chino e al viso, volo basso di rondini tristi.» (p. 111).

218 D. H. LAWRENCE, *Mare e Sardegna*, Ilisso, Nuoro, 2000 (ed. or. 1921), p. 239.

presente di uomini donne bambini e animali». (p. 106). È proprio in seguito all'apparizione della maga-ballerina e del suo seguito di nane suonatrici e gatti bulkagoviani che il miracolo invocato da Cate per impedire l'«ammazzamento di Gigi» si compie. Grazie alla fusione di un cristianesimo popolare, di magia e di situazioni astrali favorevoli (si vede una stella cadente) viene ristabilito un ordine nella realtà narrata.

Alla fanciulla, alla donna giovane, si contrappone poi la madre: figura emblematica de *Il quinto passo* è la donna che sul ponte della nave allatta un neonato mentre il suo canto attira l'attenzione di Ruggero (p. 170), scena che si ritrova sia in *Passavamo...*²¹⁹, sia in *Bellas Mariposas* dove è presente un'altra donna che allatta (p. 88). È questa un'immagine cara all'autore, spesso corroborata dalla metafora del pane associata al seno, simbolo di nutrimento e di vita²²⁰.

Significativo appare il fatto che le donne siano spesso impegnate nel canto. È un canto antico quello che risveglia e smuove l'animo del protagonista de *Il quinto passo*, mostrandogli la via della salvezza: «Ti ringrazio, Signore, perché mi regali questa meraviglia. La voce della donna è canto d'angeli alla bellezza del mondo. La voce e la donna vengono dal bene. Seguile» (p. 170).

L'unico romanzo in cui le donne appaiono confinate in una situazione di subalternità nonché soggette a maltrattamenti è *Il figlio di Bakunin*: tra i diversi intervistati c'è chi lamenta che le donne stiano prendendo il sopravvento capovolgendo l'ordine naturale del mondo e che vadano domate con «un calcio e a cuccia» (p. 17), mentre la donna che è stata l'amante di Tullio racconta come il marito la percuotesse con cinghiate sulla schiena (p. 34).

Opera in cui invece appare più netta la contrapposizione tra personaggi femminili e maschili e lo scontro tra il mondo delle donne e quello degli uomini si fa più evidente è indubbiamente *Bellas Mariposas*. Cate e Luna stanno bene senza uomini: «io e Luna in spiaggia giochiamo a briscola e non

219 «[...] una donna, invisibile nel giardino accanto, che cantava la canzone antica di un bandito ucciso e della madre che lo piange, la cantava a anninnia, forse aveva un bimbo in grembo e lo addormentava» (p. 128)

220 Nell'*Apologo* il giovane che osserva la friggitrice di zucca paragona «le mammelle» al «pan bianco smezzato» (p. 42).

parliamo coi maschi e i maschi manco ci cercano troppo» (p. 88). In questo racconto Atzeni tratteggia inoltre una tipologia familiare che vede la donna come polo positivo, impegnata su più fronti in casa come al lavoro, e centro della famiglia, mentre gli uomini rappresentano il polo negativo, i padri descritti come sfaccendati perdigiorno. Il padre di Cate «non lavora ha la pensione di invalido di lavoro ma in vita sua non ha mai lavorato una giornata intera e non è neppure invalido» (p. 76), al contrario della madre:

mamma lavora in casa tutto il giorno e di sera va a pulire per conto della ditta La Riluciente [...] per guadagnare in nero i soldi per vestirci decenti

mamma lavora

non come quel pezzemerda di babbo. (p. 77)

Non dissimile è la situazione che regna in casa della signora Sias, la donna le cui grida notturne sono ben note agli inquilini della palazzina C di via Gorbaglius, in quanto il marito

signor Federico resta senza guadagno perché signor Federico non ha mai lavorato un giorno in tutta la vita lo dice a gloria la sera quando va a giocare a tirzillu i guadagni della moglie al bar di Konkimbirdi (p. 66)

Anche la signora Nioi, la madre di Gigi, manda via di casa l'ultimo uomo dicendo: «Questo era il quarto basta uomini son tutti bestie» (p. 82). E sebbene non tutti i profili delle donne di Santa Lamenera siano positivi, come quelli di Mandarina o di Samantha Corduleris, l'explicit del racconto assume un forte valore simbolico. Cate e Luna, che sanno ormai di essere sorelle, dopo la lunga giornata piena di avventure stanno per addormentarsi:

e ho detto a Luna Ho voglia di baciarti

e Luna ha detto Anch'io

ci siamo bacciate con labbra leggere

e Luna ha detto Le nostre labbra sembrano farfalle

ho risposto Anche noi sembriamo farfalle

Luna ha detto Bellas Mariposas

e ci siamo addormentate (p. 125)

Il bacio finale delle due protagoniste consacra così una nuova comunità di sole donne: il messaggio di Atzeni, che passa attraverso la valutazione positiva dei personaggi femminili è che in un mondo brutale come quello della periferia cagliaritana l'unica possibilità di redenzione e riscatto deve essere affidata alle donne. In un precedente racconto ambientato nello stesso quartiere ed intitolato *S. Pietro tra i drogati a «Is Mirrionis»*, San Pietro in giro per il mondo ad osservare gli uomini, dopo la sua permanenza a Cagliari spiega al Maestro: «[...] le donne di quest'epoca paiono migliori dei loro uomini, ma può essere un'illusione. Come dappertutto»²²¹.

221 S. ATZENI, *S. Pietro tra i drogati a «Is Mirrionis»*. *Quasi un apologo*, in ID. *Gli anni della grande peste*, cit., pp. 30-35, p. 35.

3.4. Storia e romanzo

Il rapporto tra identità e memoria e dunque tra identità e storia è, come si è visto, pressoché imprescindibile: è solo in virtù del ricordo di un passato condiviso in cui l'identità ripone le sue fondamenta che questa trova conferma della propria esistenza.

Nei romanzi di Atzeni, così come in molta letteratura sarda, «difficilmente manca la storia»²²², rievocata attraverso l'esplicito riferimento a protagonisti ed eventi della storia regionale e riproposta con numerose varianti. L'autore, che «era insieme un antropologo, uno storico delle culture materiali, un aedo, un affabulatore, un cacciatore di storie»²²³, andò a disseppellire quel passato nebuloso che è ragione del presente per poter ricostruire l'identità del suo popolo, evitando però assolutizzazioni e facili ricette mediante un «confronto vivace e non succube [...] con la tradizione storica e narrativa della sua terra».²²⁴

La fase di attività narrativa dello scrittore coincide con il periodo in cui si registra a livello nazionale una ripresa del romanzo storico²²⁵, collocabile entro il più ampio contesto del postmoderno, caratterizzato dalla diffusione di un «pensiero debole»²²⁶, e conseguentemente dalla crisi del senso della storia e dall'assenza di impegno ideologico e civile. L'opera di Atzeni, sotto certi aspetti riconducibile a una «costellazione interna al romanzo storico»²²⁷, appare in sintonia con la generale messa in discussione dei capisaldi della tradizione ma questo non comporta una perdita di ideali. Tutt'altro: la sua opera risulta

222 G. MARCI, *Narrativa sarda del Novecento*, cit., p. 15.

223 E. FERRERO, *Custode delle memorie*, cit., p. 27.

224 P. P. ARGOLAS, *Sardegna isola delle storie*, cit., p. 110.

225 Per un inquadramento del romanzo storico cfr. G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino, 1977 (ed. or. 1938); M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, P. Manni, Lecce, 1999; H. WHITE, *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1973.

226 Cfr. J. F. LYOTARD, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 2002, (ed. or. 1979)

227 M. BIGNAMINI, "Antonio Setzu si inumidì le labbra con un sorso di vino...": appunti sul racconto storico in Atzeni, in G. BAVAGNOLI, P. PULINA (a cura di), *Sergio Atzeni (1952-1995). Un "classico" della nuova narrativa sarda*. Atti del seminario di studi. Pavia 28 marzo 2008, Nuova Tipografia Popolare, Pavia, 2008, pp. 25 - 35 p. 35.

sorretta e motivata da un preciso progetto ideologico posto a tutela dell'identità etnica sarda.

In occasione di una conferenza avente come tema la storia e il romanzo, l'autore ha modo di esprimersi compiutamente in merito, e negando che la storia possa fornire una conoscenza veridica (in quanto generalmente scritta per assecondare interessi di parte) rivendica il primato del romanzo sul resoconto storiografico:

È bene allora che si sappia: la storia è una costruzione fatta dall'uomo tanto quanto il romanzo, sebbene gli storici asseriscano di dire il vero. Credere che la storia dica verità e che il romanzo dica falsità è pericoloso. Poiché gli uomini si muovono sulla base di informazioni false e tendenziose, bisogna convincersi che spesso gli storici non dicono la verità; mentre i romanzi, a volte, raccontano più verità degli storici.²²⁸

La letteratura appare infatti uno strumento più adatto a rappresentare le dinamiche della vita umana e pur dichiarando esplicitamente il proprio statuto di finzione, può rivelarsi più veritiera della storia. Alla storia ufficiale, che rappresenta comunque una narrazione e risulta quindi determinata da un atto creativo e inventivo, Atzeni contrappone una verità letteraria²²⁹, perché se la storia è instabile e inaffidabile è solo attraverso la parola letteraria, capace di riprodurre la dialettica del reale, che può realizzarsi la riconquista identitaria.

L'intento autoriale, come già si accennava, è dichiaratamente pronunciato verso un'operazione di recupero memoriale di natura didattica, nel tentativo di rispolverare una storia che non sia fossilizzata e inerte ma che possa rapportarsi alla realtà instaurando un dialogo prolifico con il presente, eliminando stereotipi e pregiudizi imposti nel tempo da una visione di taglio esterno. Così scrive in proposito: «la Sardegna descritta dai narratori e viaggiatori europei è un territorio magico e demoniaco, selvaggio e misterioso, luogo di visioni, soglia dell'ignoto»²³⁰. Di qui la necessità di proporre una contro-storia e

228 R. CAGLIERO, *Letteratura e storia*, in "La grotta della vipera", Cagliari, a. XXI, n. 72-73, 1995, (Ricostruzione approssimativa della conferenza tenuta il 26 aprile 1995 presso l'Università di Verona) pp. 34-36, p. 36.

229 Per il rapporto fra romanzo e storia si rimanda ai classici studi di R. KOSELLECK, W-D. STEMPEL (a cura di) *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, vol. V, Fink, München, 1973.

230 S. ATZENI, *Anche la Sardegna negli incubi di Peter Handke*, cit., p. 815.

un'immagine aggiornata dell'isola. Su questa linea appare significativa l'opera *Raccontar fole*, in cui vengono letteralmente «smontate» e smentite una per una le testimonianze dei viaggiatori che hanno visitato l'isola a cavallo fra Settecento e Ottocento.²³¹

«Mi cerco le storie non le invento»²³²: è quanto ammette apertamente l'autore, e seppure il ricorso alle fonti storiche sia preponderante la narrativa di Atzeni, col suo intento dichiarato di riscrivere e riabilitare la storia patria, è tuttavia scevra da finalità encomiastiche, sottoposta com'è a un processo di costante demitizzazione. Lo scrittore procede a un continuo processo di «appropriazione e deformazione della memoria»²³³, fondendo senza soluzione di continuità precisi riferimenti storici con sue invenzioni personali²³⁴, e proprio quando l'aderenza documentaria sembra essere più forte, rafforzata da nomi e date apparentemente precisi, tutto sfuma nella fantasia. In filigrana si leggono però le avvertenze implicite sulla veridicità dei fatti narrati, così che l'inattendibilità della voce narrante è dichiarata fin da principio, a margine del patto di complicità instaurato col lettore.

La storia viene quindi costantemente messa in discussione e anziché esaltare gesta e eroi del passato Atzeni procede a un «abbassamento dell'enfasi epica ed eroica»²³⁵. Tra «eloquenti distorsioni di fatti storici»²³⁶, e si potrebbe aggiungere, eloquenti omissioni, l'autore emette garbatamente il proprio giudizio sulla storia, e il dato storico così reinventato, riformulato mediante una efficace commistione tra realtà e finzione, propone una verità alternativa tutta letteraria.

Dal momento che l'autore si cimenta con la storia, il ruolo assunto dal

231 Cfr. S. ATZENI, *Raccontar fole*, cit. Il testo riprende i contributi raccolti in A. BOSCOLO, *I viaggiatori dell'Ottocento in Sardegna*, Fossataro, Cagliari, 1973.

232 S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 82.

233 G. SULIS, *Introduzione* in *TRMN*, cit., p. 22.

234 Sul tema si veda la puntuale analisi di B. ANATRA, *L'invenzione della storia*, cit. pp. 81-86; e G. FERRONI, *Sergio Atzeni tra cronaca, storia e invenzione* in S. COCCO, V. PALA, P.P. ARGIOLOS (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, cit., pp. 17-34.

235 M. CERINA, *Prefazione* in *Passavamo...* cit., p. 23.

236 M. MARRAS, *Dall'Ottocento ai nostri giorni: la parabola del romanzo a tema storico in Sardegna tra coloniale e postcoloniale*, in P. SERRA (a cura di), *Questioni di letteratura sarda*, cit., pp. 195-214, p. 208.

ricordo e dalla memoria risulta preponderante in tutti i romanzi, sia che si tratti di ricostruire le origini del popolo sardo, sia di singoli personaggi come un rivoluzionario del Novecento o un io sperduto nel caos del mondo. Il paradigma del ricordo, il narrare attraverso il ricordo rappresenta il «principio diegetico destrutturante del racconto»²³⁷, che insieme al ricorrere del topos semantico della memoria e del ricordo, entrambi esplicitamente tematizzati, determinano l'architettura dei romanzi affinché questi siano funzionali al tema trattato.

In un mondo deprivato di una sua congrua identità la costruzione identitaria passa attraverso la riproposizione della memoria storica, reinventata eppure plausibile: è un invito al lettore, in particolare al lettore sardo, ad appropriarsi della propria storia e ad affermare la propria identità al riparo da vane celebrazioni utopiche.

3.4.1. L'epica contemporanea

La stesura di *Passavamo sulla terra leggeri*, contrariamente alla nota lentezza nello scrivere più volte lamentata dalla scrittrice, è stata estremamente rapida, questo perché da tempo incubava il progetto di narrare tutta la storia sarda risalendo fino alle sue radici più remote. Poco più che ventenne Atzeni si domanda: «È tempo questo di romanzi epici?»²³⁸; d'altronde il panorama letterario nonché storico-culturale è segnato da una profonda assenza, un'epica sarda non esiste poiché l'antico patrimonio culturale si è conservato sotto forma di racconti e narrazioni orali. All'autore quindi il compito di forgiare l'*epos* mancante, fondativo dell'identità del popolo sardo, attraverso la riscrittura di un'epica autoctona. Nella prima parte del romanzo compierà l'impresa di dar

237 F. GAREFFA, *La lingua, il luogo e il tempo: Sergio Atzeni*, in L.A. GIULIANI, G. LO CASTRO (a cura di), *Scrittori in corso, osservatorio sul racconto contemporaneo*, Rubbettino, Catanzaro, 2012, pp. 69-79, p. 71.

238 S. ATZENI, *Una lezione barbaricina*, in *SG II*, pp. 599-600, p. 600.

voce ai «secoli muti»²³⁹ per poter rompere il silenzio di quel

[...] passato collettivo del popolo sardo: profondo, sì, migliaia di anni, ma anche disperatamente muto, privo di scrittura che si esprime soltanto attraverso enigmatici nuraghi e strani guerrieri di bronzo, tale comunque da richiedere miti che coprano il vuoto.²⁴⁰

Pur avvolta nel mistero e nel silenzio, la civiltà originaria ha lasciato dietro di sé segni tangibili della propria esistenza: «Non lasciavamo altre tracce che i nuraghe, le navi di bronzo di Urel di Mu e i piccoli uomini cornuti, guardiani dell'isola, che molti fecero imitando Mir» (p. 65). Tali tracce sono spunti per il narratore, che nel rispetto di una certa verosimiglianza storica, compensa dei miti mancanti con sue creazioni, come, per esempio il mito relativo all'origine dei bronzetti²⁴¹:

Mir fece per primo gli ometti di bronzo con le corna, molti occhi e molte braccia. Li metteva negli approdi e sui massi lungo i sentieri. Se mai qualcuno fosse sbarcato sfuggendo la sorveglianza, trovandoli avrebbe saputo d'essere capitato nella terra degli uomini cornuti danzanti sulle scogliere. (pp. 49-50)

O ancora per quanto riguarda i nuraghe:

Umur di Mu imparò a accendere il fuoco alla maniera degli ik e fece il primo n'ur a gh e. Nella notte le fiamme uscendo alte furono visibili a Na. Usir di Na fece il secondo nuraghe. Nella notte gli uomini di Se videro le fiamme e fecero il terzo nuraghe. (p. 53)

Atzeni, simile ad un aedo o un bardo, offre il suo «canto delle radici etniche»²⁴² per colmare il vuoto d'identità della propria etnia attraverso la narrazione. In questo romanzo il confronto non è semplicemente con la storia (come avviene invece nelle altre opere), ma si spinge molto più in profondità

239 M. L. WAGNER, *La lingua sarda*, (a cura di) G. PAULIS, Illisso, Nuoro, 1997 (ed. or. 1950), p. 97. Anche lo storico F. Alziator parla di un'«età del silenzio», cfr. F. ALZIATOR, *Storia della letteratura di Sardegna*, Edizioni della Zattera, Cagliari, 1954.

240 S. ATZENI, *Le peripezie di Ulisse viste dai nuraghi*, in *SG II*, pp. 997-999, p. 978.

241 Piccole sculture bronzee di epoca nuragica.

242 M. MESCHIARI, *L'isola contesa*, cit., p. 6.

fino a manipolare un materiale ancora incandescente: l'*epos* che assume la forma del mito e secondo la lettura di Monica Farnetti lo stesso romanzo conserva «i caratteri complementari propri del mito»²⁴³.

«Nessuno sapeva leggere e scrivere. Passavamo sulla terra leggeri come acqua» (p. 65), dice Antonio Setzu, e in effetti quello narrato è un tempo immerso nell'oralità, tanto da dover ricorrere al mito, ciò che Smith chiama «un mito delle origini nel tempo»²⁴⁴ per riscoprire, inventandola, la genesi del popolo sardo e che l'autore riconduce a un popolo in origine vissuto nella terra tra due fiumi (p. 39).

Sotto questo aspetto la scrittura di *Passavamo...* è fondativa: il romanzo può infatti essere letto come un racconto di fondazione, una sorta di testo sacro che riepiloga i miti e le storie di un popolo e ripropone i tratti fondamentali propri di quella cultura, decretando «l'atto di nascita della nazione come narrazione»²⁴⁵. Si tratta di un testo che nasce dall'esigenza di tramandare una storia collettiva (espressa dal «noi» della voce narrante) e che consenta di ricollegarsi idealmente ai propri antenati mitici per conferire nel presente un senso alla comunità.

Parallelamente alla carica mitopoietica che pervade *Passavamo...*, lo «spessore mitico»²⁴⁶ del testo, carico di *pathos* e figure eroiche, nonché il forte valore simbolico ad esso associato da parte della comunità, consentono di proporre anche la definizione di romanzo epico, una epopea che, per riprendere Michail Bachtin, retrocede a un «passato assoluto», il passato eroico della tradizione nazionale²⁴⁷.

Il romanzo si erge così come un monumento, un'opera totale che Moretti chiamerebbe «opera-mondo»²⁴⁸, e narrando l'epopea dei sardi antichi stabilisce

243 M. FARNETTI, *Una cerca mediterranea*, cit., p. 88. Per una panoramica sul tema cfr. anche R. BERTAZZOLI (a cura di), *Il mito nella letteratura*, Percorsi, Editrice Morcelliana, Brescia, 2009.

244 A. D. SMITH, *Le origini etniche delle nazioni*, cit., p. 392.

245 I. PUGGIONI, *Il desiderio che fonda la Nazione: memorie narranti di Patrie immaginarie*, in "Between", vol. III, n. 5, maggio 2013.

246 M. FARNETTI, *Una cerca mediterranea*, cit., p. 89.

247 M. BACHTIN, *Epos e Romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979 (ed. or. 1938), p. 454.

248 Cfr. F. MORETTI, *Opere mondo*, cit.

un ritorno alle origini e alle fondamenta dell'identità. Tale operazione di recupero memoriale e identitario non sembra però una scelta anacronistica, l'epica della contemporaneità *Passavamo...* non resta un caso isolato nel panorama della letteratura internazionale del periodo: si ritrovano infatti altri esempi pressoché coevi riconducibili allo stesso filone narrativo²⁴⁹, sintomo di una esigenza di riscoperta delle origini condivisa, nei tempi dell'incertezza postmoderna.

3.4.1.1. Invenzione e demitizzazione della storia

Se la prima parte del romanzo è sospesa in una condizione di atemporalità mitica, nella seconda parte fa la sua comparsa la storia che, per quanto preservi alcuni caratteri della referenza storiografica, si pone come una contro-storia letteraria in cui molto sottile è il filo che intercorre tra la materia documentaria e la finzione letteraria. L'intento non è quello di ricostruire fedelmente il passato, ma sembra più votato alla creazione di nuovi spazi che consentano di rivisitare qualche capitolo storico, tessendo i fili (e confondendoli) di una storia peraltro di per sé assai intricata e incerta, riaggiustata e manipolata a seconda delle particolari esigenze narrative.

Non deve pertanto fuorviare la precisione di alcune indicazioni (date, nomi e luoghi), in quanto l'autore mescola sapientemente e non senza ironia eventi riconosciuti dalla storiografia ufficiale (talvolta citando implicitamente le fonti) con sue creazioni, secondo una «modalità mitografica di assunzione e metabolizzazione della storia»²⁵⁰ che tende ad attualizzare e presentificare il passato²⁵¹.

Nel romanzo fanno la loro comparsa personalità note a chi abbia presenti le

249 Tra i romanzi postmoderni a tema epico si ricordano: P. CHAMOISEAU, *Texaco*, cit.; D. WALCOTT, *Omeros*, Adelphi, Milano, 2003 (ed. or. 1990); M. MAGGIANI, *Il coraggio del pettirosso*, Feltrinelli, Milano, 1995.

250 B. ANATRA, *L'invenzione della storia*, cit. p. 84.

251 Ivi, p. 86.

coordinate della storia sarda²⁵², come il vescovo poi santificato Lucifero di Cagliari o i giudici Eleonora d'Arborea e Mariano IV, che vengono però privati del loro spessore storico e ridotti a controfigure letterarie. Talvolta vengono posti in un contesto diverso da quello che loro compete, in altri casi, convivono accanto a nuovi personaggi inventati dalla penna dell'autore.

Il meccanismo creativo segue traiettorie estremamente variegata e diversificate: così la storia di Lucifero, che conserva alcuni tratti della documentazione storica²⁵³, viene fusa nel romanzo con la vicenda di un papiro egizio contenente le parole di Iesus²⁵⁴ affidate a un bambino, che verrà poi designato appunto con il nome di «portatore di luce», a cui si fa risalire la cristianizzazione dell'isola. La questione viene però complicata (così come nella realtà) dalla comparsa di un secondo e di un terzo Lucifero, su cui il narratore ironizza:

Lucifero tornò a Karale, cominciò a predicare dicendo di avere letto il vangelo di Lucifero e si proclamò Lucifero secondo. Non sapeva che i Luciferi prima di lui erano stati due e non uno. (p. 113)

252 Le verifiche sui riferimenti storici che seguono sono state effettuate in M. BRIGAGLIA, A. MASTINO, G. G. ORTU, *Storia della Sardegna*, cit.

253 Si veda il confronto tra quanto riportato nel romanzo e quanto dieci anni prima l'autore scrive in un articolo dedicato alla città di Cagliari. Nel romanzo: «Duecento anni dopo la morte di Lucifero un uomo della stirpe di Lo giunse a Arbaré e chiese di incontrare il custode del tempo. L'uomo disse di chiamarsi Lucifero e di essere episcopo di Karale. Raccontò di essere diventato episcopo da giovane, negli anni dell'imperatore Giuliano detto l'Apostata, di essere stato poi esiliato, per trent'anni, nei deserti di Tebaide e di Anatolia, come eretico, e infine di essere stato richiamato a Karale in qualità di episcopo degli episcopi dell'isola» (p. 108).

Nell'articolo: «Il primo scrittore sardo si chiamò Lucifero, visse nella seconda metà del secolo quarto dopo Cristo. Fu episcopo settario e ribelle, esiliato dall'imperatore, mandato a vivere in terra d'oriente fra i monaci solitari che nel deserto cacciavano i demoni da sé credendo fosse più importante e meritevole che non cacciare i demoni altrui con guerre sante. Giuliano l'Apostata fece grazia all'esule. Lucifero morì a Karali nemico dei papi e indispettito contro il mondo. Dopo morto fiorirono i seguaci e il loro capo si nominò episcopo e scelse di chiamarsi Lucifero II. Più settario del primo, disse che non poteva chiamarsi cristiano chi non fosse battezzato da un luciferano». S. ATZENI, *Cagliari*, in *SG I*, pp. 299-301, p. 300.

254 Si tratta di un rifacimento al Vangelo apocrifo di Tommaso, citato testualmente nel romanzo. Cfr. almeno: «Iesus disse: I farisei e gli scribi hanno preso le chiavi della conoscenza e le hanno nascoste. Essi non sono entrati e non hanno lasciato entrare quelli che lo volevano; voi siate prudenti come serpenti e semplici come colombe». «Iesus disse: Se un cieco guida un cieco cadono entrambi in una fossa» (p. 94). I giudici custodiscono il libro sacro e questo causerà non pochi conflitti nelle vicende del giudicato, la storia si conclude con la profanazione della cripta segreta contenente il libro di Iesus.

Tale procedimento di moltiplicazione dei personaggi non rimane un caso isolato, anche la presenza di due giudici di nome Mariano, padre e figlio, induce confusione tanto che le «genti del giudicato cominciarono a confondere Mariano col padre, come fossero un'unica persona» (p. 183), e a complicare ulteriormente il quadro nel corso del racconto compare un terzo Mariano. Lo stesso vale per la figura della celebre Eleonora, che nel romanzo si sdoppia per ricoprire il ruolo della pastorella di Seu che sposerà Mariano padre e poi quello di figlia del secondo Mariano, destinata a diventare giudicessa. Tra genealogie deformate e intricati giochi di nomi che si ripetono, l'intento da parte di Atzeni sembra proprio quello di confondere deliberatamente le trame della storia: ciò che gli interessa non è infatti la fedeltà documentaria ma il messaggio morale che si può trarre dalle azioni dei personaggi.

In altri casi lo scrittore resta fedele ai libri di storia: la giudicessa Eleonora d'Arborea è infatti nota per la promulgazione di un codice di leggi, la *Carta de Logu*. Una prima versione del codice venne posta in vigore già dal padre Mariano IV²⁵⁵ e così scrive Atzeni:

Mariano chiese alla corona maggiore impegno nella scrittura delle leggi tramandate e scrisse sotto dettatura di chi ricordava. Dopo tre anni le Carte che raccoglievano le leggi della terra dei giudici furono completate. Si cominciò a copiarle. (p. 171)

[...]

Eleonora chiese una scrittura completa e chiara delle leggi antiche e delle modifiche dei tempi di Mariano. (p. 197)

Nella ricostruzione storica mediante cronologie alterate appaiono, tra gli altri, eventi altamente significativi per il popolo sardo come la battaglia di Sanluri (nota in sardo come *sa batalla de Seddori*), avvenuta il 30 giugno del 1409 nelle campagne del suddetto borgo medievale tra il regno d'Arborea e il regno aragonese di Sardegna e Corsica; ecco come Atzeni lo descrive riportando l'orario e addirittura il numero dei caduti ma non l'anno:

²⁵⁵ La *Carta de Logu* di Arborea fu un codice legislativo che, predisposto dal giudice Mariano IV, fu promulgato nel 1392 dalla figlia Eleonora; in seguito, nel 1421 fu esteso a tutta la Sardegna dove rimase in vigore sino al 1827. Cfr. M. BRIGAGLIA, A. MASTINO, G. G. ORTU, *Storia della Sardegna*, cit. p. 136.

Si avvistarono col sole a picco, nei campi di Seddori. Combatterono il tredici di agosto, alle tre del pomeriggio, in pieno sole, fra le stoppie. [...] Fra le spighe rimasero trentasette morti. Non fu una grande battaglia, l'unica della guerra durata cent'anni contro gli spagnoli. (p. 174-5)

Non mancano i dettagli ma l'evento così de-storicizzato sfuma nella leggenda. E sebbene con la battaglia si indichi convenzionalmente la fine dell'epoca giudicale, lo scrittore, contravvenendo ai dettami storiografici, ne prosegue la storia posticipando l'epopea di Eleonora, facendo coincidere la fine del giudicato di Arborea con la sua morte.

Si potrebbero fare numerosi altri esempi, sennonché ciò che risulta interessante non è discernere minuziosamente il dato storico da quello inventivo, quanto mettere in evidenza come l'autore tratti la materia storica e quali siano le motivazioni soggiacenti. I fatti storici che fungono da pretesto narrativo si intersecano con le creazioni del narratore e, pur nella «fantastica verosimiglianza»²⁵⁶ che permea il testo, sul piano della diegesi si coglie la denuncia dell'operazione inventiva messa in atto. Nel suo racconto Antonio Setzu spiega al bambino che un custode della memoria di nome Atzen è stato un suo antenato sottolineando che: «Atzen fu il più inaffidabile, fra tanti custodi del tempo» (p. 116)²⁵⁷.

Atzeni pare tutto concentrato a sottoporre a un processo di demitizzazione e desacralizzazione quella stessa storia che si accinge a cantare, ponendo un freno all'enfasi eroica e gloriosa del racconto. Vengono così privati del loro tratto leggendario personaggi spesso citati in qualità di eroi isolani come Amsicora e Josto, guerrieri che persero la vita guidando una battaglia contro i romani. Di Amsicora si dice che sia «un pazzo, un impostore o una spia» (p. 87), un personaggio comparso dal nulla di cui il giudice diffida, e nella ricostruzione di Antonio Setzu ad Amsicora e al figlio Josto viene attribuita la disfatta dei sardi nonché la perdita di numerosi *balentes*.

²⁵⁶ G. MARCI, *LM*, cit., p. 186.

²⁵⁷ L'autore dissemina nei suoi romanzi qualche alter-ego, forse per ironia o per vanità ci tiene a firmare l'opera su più livelli, citando in modo diretto o indiretto il proprio nome. Tra i cameo letterari si segnalano oltre il custode Atzen, lo stesso Antonio Setzu, crasi di Sergio Atzeni. Ne *Il quinto passo* compare invece il nome di un Episcopo Atzeni.

Al contempo, con pungente ironia, si procede alla demolizione della magniloquenza di altri personaggi gloriosi colti nei loro aspetti più triviali: Eleonora di Seu «puzzava di cavallo sudato» (p. 193) mentre la giudicessa Eleonora, amata dal popolo, viene descritta indirettamente in questo modo:

Annicca era bassa di statura, aveva il labbro leporino, i denti sporgenti verso destra, sinistra, davanti, dietro, il tronco scheletrico e le cosce enormi come maiali. Aveva lunghi baffi neri che scendevano sulle labbra, ai lati della bocca e sul mento. Il seno: due pere secche odoranti di rancido. [...]

[Eleonora] era la copia di Annicca, eccettuato per fortuna il labbro leporino. (pp. 181-2)

Il giudice Mariano (controfigura di Mariano IV) che governò a lungo e si distinse per le sue gesta sia nella storia che nella finzione letteraria, è ridotto a una capra zoppa: «la capra in giacca e pantaloni» (p. 193). Tra gli altri personaggi noti compare anche Ugone che viene descritto come «un essere torpido di mente e di corpo» (p. 162), e incapace di governare in quanto afflitto da strani mali. Il giudice morirà brutalmente pugnalato dagli attentatori del giudicato alla ricerca del libro segreto di Iesus.

Accanto agli eroi demitizzati e sconsacrati ritrovano voce personalità che la storia ha dimenticato, personaggi di cui non si conosce il nome, ora rivestiti di un alone leggendario: «Di un re è stato dimenticato il nome, le domande non sono state dimenticate» (p. 40). A uomini qualunque, e spesso ai fanciulli, che talvolta sono rappresentati come personaggi anonimi, si devono azioni eroiche che garantiscono la sopravvivenza del giudicato, tra questi il bambino Antioco Yspanu che, avvertendolo del pericolo, salva il giudice assediato dai soldati dei Savoia (pp. 119-126).

La narrazione appare pertanto pronunciata verso una riscrittura della storia da una prospettiva inedita: attraverso l'espedito della deformazione e della reinvenzione viene fornito un «recondito giudizio storico»²⁵⁸. Ciò che Atzeni propone è dunque una sorta di “revisionismo storico” di natura poetica.

258 B. ANATRA, *L'invenzione della storia*, cit. p. 83.

3.4.1.2. Falsi e falsificazioni

Un aspetto che risulta centrale nel trattamento della storia e che si impone come avvertenza per il lettore è il ricorrere delle falsificazioni²⁵⁹, una *mise en abyme* del tema dei falsi storici, come la vicenda del testamento falso di Tauro che gli consente di ereditare una fortuna (p. 108-9), o il documento imperiale che conferisce a Barisone, noto come «falsario», la carica di re:

Barisone disse d'essere stato nominato re di Sardegna da Federico Barbarossa imperatore. Esibì un documento: attestava che l'imperatore Federico Barbarossa acquisiva nell'impero le terre dei giudici e ne affidava il regno a Barisone, re dei sardi.

[...]

Il documento imperiale di Barisone era falso. [...] scritto nella bottega di un uomo che vendeva antichi libri nella città di Tubinga. (p. 150)

Tra gli altri atti ufficiali falsificati compare successivamente la «donazione di Costantino» che attribuisce la sovranità della Sardegna agli episcopi di Roma, ma come spiega la voce narrante: «La donazione di Costantino fu scritta a Roma da un monaco attorno all'anno mille, quando di Costantino non esisteva più neppure la polvere delle ossa» (p. 150). La presenza diffusa di falsi e falsari sembra confermare l'idea di partenza dello scrittore che diffida dalla storiografia ufficiale e rinvia contemporaneamente a una concezione della storia come perpetua falsificazione. L'autore rivendica in questo modo il carattere inventivo che accomuna storia e narrazione: entrambe sono creazioni culturali, risultato di un prodotto umano e quindi soggette alla variabilità e alla contingenza.

Nel romanzo, ampio spazio è dedicato alle falsificazioni ad opera degli ultimi colonizzatori, su cui il narratore polemizza ripetutamente: «i Savoia sono diventati re grazie a un falso, incoronati da chi non aveva alcun potere di incoronarli, la loro regalità è falsa, come si vede bene dai loro atti» (p. 128). La critica si fa poi più aspra per assumere i caratteri di vero e proprio

²⁵⁹ Per un approfondimento sul tema delle falsificazioni storiche si rimanda a L. MARROCCU, *Le Carte d'Arborea. Falsi e falsari nella Sardegna del XIX secolo*, AM&D Edizioni, Cagliari, 1997.

«antipiemontismo»²⁶⁰, a cominciare dall'esclusione del periodo sabaudo entro l'epopea dei s'ard, in conformità con la generale «assenza, nella materia narrata di soggetti e tematiche inerenti alla pur grave situazione isolana sotto la dominazione dei Savoia»²⁶¹.

Se si considera che il racconto si interrompe in un punto in cui la storia dei sardi cessa di essere autonoma per divenire la storia di altri paesi e l'unica incursione nel romanzo del periodo sotto il governo dei piemontesi è motivata dall'intento di “smontare le fole” dei storici savoiardi, l'io narrante chiarifica nel finale le motivazioni di tale importante omissione: «Noi custodi del tempo, dal giorno della perdita della libertà sulla nostra terra, abbiamo preferito finire la storia a questo punto» (p. 204).

Antonio Setzu, persuaso che la storia non sia affatto «il campo della verità», rincara l'invettiva contro gli storici savoiardi (riferendosi implicitamente allo storico dei Savoia: Giuseppe Manno, aspetto su cui si ritornerà) invitando il giovane ascoltatore e così il lettore a non dar credito alla «strana cucina savoiarda della verità storica» (p. 126), in quanto lo storico sabaudo ha proceduto a una sistematica negazione dell'esistenza dei sardi per assecondare le logiche di dominio dei Savoia:

Gli storici savoiardi tentavano di spezzare il filo che lega la sovranità dei sardi alla terra dei sardi; volevano dimostrare che quella sovranità era stata perduta più e più volte, fin da epoche antichissime; volevano dimostrare ch'eravamo “terra dell'impero”, era l'unico elemento che giustificasse, secondo una distorta concezione del diritto, l'usurpazione savoiarda del titolo di re di Sardegna. Gli storici savoiardi volevano fare credere agli studenti sardi d'essere fenici o punici, mirmilloni o mauri. Non sardi. Per gli storici savoiardi era meglio che i sardi immaginassero di non esistere. Meglio pensassero di essere figli di una patria che non sapevano neppure dove fosse. (p. 127)

260 L'antropologo Benedetto Caltagirone spiega che l'«Antipiemontismo» è un modello culturale e insieme una categoria storiografica che ha avuto grande diffusione in Sardegna in seguito alla «fusione» con gli stati sabaudi e nel periodo post-unitario. L'annessione generò atteggiamenti e sentimenti di avversione che infiammarono il dibattito politico-culturale per oltre un secolo. Cfr. B. CALTAGIRONE, *Identità sarde*, cit. p. 183.

261 M. MARRAS, *Dall'Ottocento ai nostri giorni: la parabola del romanzo a tema storico in Sardegna tra coloniale e postcoloniale*, cit., p. 199.

3.4.1.2. I custodi dell'identità

In *Passavamo sulla terra leggeri* la volontà di cercare «nell'esperienza e nelle memorie degli antichi» (p. 79) le ragioni del presente culmina con l'istituzione della carica di custode del tempo, figura chiave del romanzo per quanto concerne la conservazione e la trasmissione della memoria. Il custode del tempo, in quanto «codificatore e creatore della memoria storica»²⁶², è in grado di fornire il “collante” che tiene unito l'*ethnos* e diventa responsabile dell'identificazione collettiva.

A partire dalla prima custode, la bambina Vara, nel corso del racconto si succedono una lunga serie di custodi fino all'ultimo rappresentato dal fanciullo che ascolta le parole di Antonio Setzu, e che a differenza dei suoi predecessori decide ormai adulto di trascrivere una storia che si era conservata fino ad allora nella forma orale. Il vecchio custode Setzu, portatore della memoria orale e collettiva, durante il rito di iniziazione che coincide con l'atto narrativo cede la carica al ragazzo, che dovrà custodire le memorie dei sardi: «Anche tu fra trent'anni dovrai raccontare la storia a un custode» (p. 152).

I custodi della memoria decidono di censurare i capitoli meno edificanti della propria storia, come quello relativo al periodo dei Savoia, e al contempo è loro concessa libertà narrativa, la facoltà di aggiungere o modificare gli eventi, come Antonio spiega al bambino durante il rito che sancisce il passaggio di ruolo:

Potrai aggiungere spiegazioni nuove dei fatti antichi narrati nella storia che ti è affidata e raccontare avvenimenti memorabili del trentennio della tua custodia, purché con chiarezza e concisione. (p. 204)

I custodi del tempo e guardiani del passato, oltre a salvaguardare la memoria del proprio popolo, hanno anche il potere di rifondare il mondo attraverso la parola ergendosi a veri e propri custodi dell'identità.

A un certo punto del racconto il giudice Barisone, uomo di viaggi e dalla

262 B. ANATRA, *L'invenzione della storia*, cit. p. 85.

personalità bizzarra, dopo essere venuto a conoscenza che a Tubinga si calcola il tempo a partire dalla nascita di Iesus, introduce una misurazione locale del tempo: «Barisone cominciò a chiamare gli anni con un numero, partì dal 3016 dicendo che 3016 erano gli anni trascorsi dal tempo del naufragio dei sacerdoti danzatori a Magomadas» (p. 112). È questa la data di fondazione, un'operazione che stabilisce una computazione alternativa del tempo e ha precise implicazioni identitarie, la dimensione temporale della narrazione viene difatti «selezionata in funzione della storia identitaria e indipendente dell'isola».²⁶³

L'asse temporale della storia si contrae o dilata in funzione chiaramente rivendicativa: vengono così eliminati alcuni periodi storici, come quello sabaudo, o condensati in poche righe come nel caso dell'invasione romana: «Mille anni di guerra, disse Antonio Setzu. Questo furono per noi i romani, mille anni di guerra. Non quotidiana, per fortuna. Con pause anche lunghe di pace» (p. 97). In altri casi la portata del tempo viene invece ampliata, concedendo spazio a divagazioni e «indugi narrativi»²⁶⁴, ramificazioni narrative che paiono voler alleggerire il peso della storia, il passato è infatti per il ragazzo-narratore pesante: «Antonio Setzu raccontò la storia e quel che seppi era troppo, era pesante, immaginarlo e pensarlo mi metteva paura dell'uomo, del mondo e della morte» (p. 9).

²⁶³ P. P. ARGIOLAS, *Sardegna isola delle storie*, cit., p.121

²⁶⁴ M. CERINA, *Prefazione in Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p. 13.

3.4.2. Il medioevo prolungato

Anche nell'*Apologo del giudice bandito* il materiale storico rappresenta la molla che innesca il meccanismo creativo, indirizzato verso la decostruzione e ricostruzione della storia²⁶⁵. Fin dalla primissima riga del romanzo vengono indicate le coordinate cronotopiche della narrazione: «Una mattina di primavera dell'anno 1492, in un podere di campagna dalle parti di Sarasgiu» (p. 9). Il narratore introduce un anno dalla forte valenza simbolica, una datazione ingombrante che rimane tuttavia isolata nel corso del racconto. Due sole sono le date indicate nel testo: quella del quattro aprile e del sei giugno (p. 66), rispettivamente relative alla sentenza del «Santissimo Tribunale» e alla processione indetta per «sconfiggere la locusta», che si pongono come estremi temporali del racconto.

Se per la storiografia l'*annus mirabilis* segna un passaggio epocale che inaugura l'inizio di una nuova era, Atzeni descrive un ipotetico 1492 incentrato attorno a un evento storico minore ridotto a una nota su un libro di storia sarda. Come già ricordato, il singolare processo condotto dal tribunale dell'Inquisizione contro le locuste risulta un fatto documentato:

Ne l'Apologo la memoria è limitata ad una informazione presa da una nota di un libro di storia²⁶⁶, in cui si diceva che a Cagliari nel 1492 si tenne un processo alle cavallette, con regolari accusa e difesa. La notizia mi aveva talmente incuriosito e divertito che ci ho costruito sopra un racconto.²⁶⁷

265 Per un'ulteriore analisi cfr. M. D. ANTONA CARDINET, *Apologo del giudice bandito: Sergio Atzeni tra Storia e Realtà o l'isola del disordine*, in S. COCCO, V. PALA, P.P. ARGOLAS (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, cit., pp. 73-80.

266 «Nell'archivio arcivescovile di Cagliari abbiamo anche un processo contro le cavallette che distruggevano i raccolti. Vi è tutta una procedura interessante: l'avvocato sosteneva che le cavallette come figlie di Dio avevano il diritto di mangiare il grano al pari degli uomini, mentre l'accusatore negava questo diritto. Del resto nel medio evo si trovano esempi di questi processi contro animali dannosi: lupi etc. Le cavallette sono citate con bando a comparire e siccome non comparivano il processo si svolse in contumacia!». F. LODDO CANEPA, *La Sardegna dal 1478 al 1793*, (a cura di) G. TODDE, vol. I, Gallizzi, Sassari, 1974, pp. 32-33.

267 G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 39; cfr. anche S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 82.

Un evento così bizzarro e paradossale non può non risvegliare l'interesse di uno scrittore che preferisce cercarsi le storie anziché inventarle: oltretutto il processo, nella sua assurdità, sembra convalidare le ipotesi dell'autore appena illustrate sulla presunta veridicità della storia. Uno strampalato processo alle cavallette meglio si addice al terreno dell'immaginazione e della fantasia, eppure questo evento singolare rientra nella storia certificata.

Se quella data convenzionale, ben nota e altamente allusiva sbandierata fin dalla prima pagina, rimbomba fra le pieghe del romanzo, degli eventi che la resero celebre non viene fatta alcuna menzione: semmai viene rappresentata una storia alternativa rielaborata localmente da opporre a quella ufficiale.

La storia ufficiale viene decentrata e allargata e lo stesso nucleo narrativo principale relativo al processo delle cavallette si dirama, secondo una tecnica consueta, in digressioni e racconti nel racconto per lasciare spazio a personaggi secondari creati dall'autore, come nel caso del poeta ubriaco Michele Misericordia, trattato alla stregua di un eroe e degno dunque di essere ricordato entrando a far parte della storia:

La fama crescerà nella bottega e nei vicoli della città, i padri racconteranno ai figli la storia del processo a pibitziri e di Michele Misericordia, profeta, e la tramanderanno. (p. 70)

Per quanto il dato storico sia rielaborato creativamente, Atzeni ricostruisce un contesto dotato di una sua plausibilità interna in grado di produrre un "effetto del reale". L'utilizzo di una serie di antroponimi e toponimi che rinviano a un'epoca precisa conferiscono alla pagina una verosimiglianza storica, da cui però l'autore puntualmente si discosta, anche solo con un sottile scarto ortografico, come nel caso del toponimo già citato Caglié costruito su *Caller*; o per quanto riguarda i nomi delle personalità che compaiono nel romanzo, che presentano lievi ma significative distorsioni rispetto a quelli originali: Zitrelles richiama Zatrillas²⁶⁸, Cruz corrisponde a Santa Cruz, Curraz

²⁶⁸ Il cognome nella sua forma originale si ritrova anche in uno dei racconti di Atzeni: *Campane e cane bagnati*, in *Sì...otto!*, cit. p. 37-73.

a Carroz, Urogall ad Aragall, Cordano a Cardona, e Zopoto a Zapata²⁶⁹.

Non turbano lo svolgimento narrativo una serie di ulteriori «licenze documentarie»²⁷⁰, vale a dire alcune incongruenze nella ricostruzione storica, tra cui la circolazione degli ebrei, che proprio sotto quella data vennero espulsi dai territori spagnoli, Sardegna compresa, o la presenza dei fagioli (introdotti in Europa solo a partire dal XVI secolo) e del tacchino²⁷¹. Si tratta tuttavia di aspetti secondari, irrilevanti per lo sviluppo della vicenda, e che anzi arricchiscono la finzione e la messa in scena della storia: d'altra parte, come ribadisce lo stesso autore «il racconto è invenzione»²⁷².

Secondo un procedimento già riscontrato, quanto più le figure si fanno centrali, tanto più la manipolazione creativa diventa evidente. Ai riaggiustamenti onomastici si uniscono personaggi storici dislocati, estrapolati dal loro contesto originario. Don Ximene, per esempio, si rifa esplicitamente a Ximenes Pèrez Scrivà de Romani (come riporta quasi testualmente Atzeni), che ricoprì tuttavia le funzioni di vicerè dieci anni prima, negli anni Ottanta del Quattrocento (nel 1479 e nel 1485)²⁷³. L'arcivescovo Antogno Padraquez, l'uomo colpito dal tremore convulso che gli deturpa il viso, è da ricondurre invece ad Antonio Parraguez de Castillejo, che fu arcivescovo mezzo secolo dopo²⁷⁴.

A completare il quadro realistico e al tempo stesso fittizio interviene il denso intreccio tra storia e profezia che si fondono fino a coincidere negli snodi centrali della narrazione, come avviene nell'epilogo, in cui il racconto è drasticamente interrotto e occorrerà affidarsi alla divinazione del saggio Kuaili per ricomporre le sequenze narrative. In più momenti la realtà descritta

269 Cfr. B. ANATRA, *L'invenzione della storia*, cit. p. 83.

270 *Ibidem*.

271 Così spiega l'autore «Ad un certo punto, un personaggio dice di un altro che è un tacchino, mentre allora nessuno poteva pensare una cosa simile, semplicemente perché nel 1492, in Sardegna, il tacchino non era conosciuto». G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 39.

272 *Ibidem*.

273 Cfr. *Archivio storico multimediale del Mediterraneo ASMM* a cura del CIRD (Centro Internazionale di Ricerca e di Documentazione per la Storia dei Paesi del Mediterraneo). [www.archividelmediterraneo.org/portal/faces/public/guest/].

274 B. ANATRA, *L'invenzione della storia*, cit. p. 83.

smargina nell'onirico: i sogni ad occhi aperti, le visioni e i ricordi dei personaggi, così come le anticipazioni profetiche sul futuro, si mescolano alla storia del processo relegandola in una dimensione atemporale.

Il rapidissimo ritmo narrativo, costruito su brusche variazioni non trova riscontro nella staticità del mondo rappresentato, stretto in un tempo sospeso che sembra suggerire una «totale assenza di cambiamento»²⁷⁵. Sebbene i personaggi, in particolare la folla brulicante attorno al processo, siano colti in un movimento frenetico e vorticoso, essi restano inermi di fronte ai fatti che si compiono: guardano i baroni sfilare, i monaci portare la cesta con le cavallette senza sapere cosa stia accadendo; il ricorrere inoltre di quantificazioni temporali che sottolineano la durata, come ad esempio «da cinquant'anni», «da duecento anni», insieme alla ripetitività dei gesti e alla esasperata cerimoniosità del processo, testimoniano un sostanziale immobilismo della realtà. Padre Gabriel Cordano infatti sentenzia: «In Cerdegn la vita è lenta...Il potere, che altrove spinge gli uomini a divorarsi a vicenda come termiti impazzite, quaggiù è poca cosa» (p. 64).

A ben vedere, l'anno 1492 che segna l'avvio dell'epoca moderna, nel romanzo appare ancorato a un passato medievale: Atzeni vuole forse suggerire che in Sardegna la modernità non è ancora giunta, contraddetta com'è dall'assurdità di un processo alle cavallette.

²⁷⁵ D. MANCA, *Una storia immobile nelle due Sardegne dell'Apologo di S. Atzeni*, cit., p. 170.

3.4.3. Ai margini del Novecento

Alla base del progetto che porterà alla stesura de *Il figlio di Bakunin* risiede un'inchiesta giornalistica condotta da Atzeni nel 1978 che fornisce una ricostruzione delle lotte operaie del Sud minerario nel corso della prima metà del Novecento²⁷⁶. Gli articoli sono costruiti sotto forma di testimonianze dirette dei minatori (aspetto che si conserva nella narrativa) e costituiscono il materiale di partenza per il futuro romanzo:

I fatti narrati ne *Il figlio di Bakunin* sono, da un certo punto di vista, realmente accaduti, per quanto non sia possibile riconoscere nel romanzo i singoli personaggi [...] ma le mie storie sono vere nel senso che, se pure non sono accadute così come le ho raccontate, sarebbero potute succedere, perché le persone sono quelle, le realtà è quella e va raccontata tutta²⁷⁷.

Narrare dunque tutta la realtà attraverso i racconti degli uomini qualunque che hanno vissuto in quel periodo e che nell'ambito delle loro possibilità hanno preso parte alla grande Storia, o la hanno semplicemente subita. Rispetto alla vicenda primaria incentrata sulla figura di Tullio Saba, nel romanzo si può scorgere uno spaccato della storia della Sardegna meridionale, citata e rievocata per raccontare il contesto in cui vissero i personaggi e riprodurre la temperie di metà Novecento.

Gli estremi cronologici di interesse storico coincidono in modo approssimativo con l'avvento del fascismo e il secondo dopoguerra, la presenza della storia è però abbastanza limitata e si presenta come estremamente frammentaria; sebbene vengano indicate numerose date, l'asse temporale della storia è scomposto e dipendente dall'affiorare dei ricordi dei personaggi-testimoni. Per cenni vi si legge dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, passando per il successivo Movimento di occupazione delle terre, fino al periodo di rinascita negli anni Cinquanta.

276 Cfr. S. ATZENI, *Sotto il fuoco dei carabinieri sette minatori caddero uccisi; Anche il vescovo si schierò dalla parte dei minatori*, in *SG II*, pp. 940-945 e 945-952.

277 ID., *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 82.

Nel racconto maggiore spazio è riservato alle testimonianze dei vecchi compagni di Tullio, in cui le vicende personali dei personaggi si intrecciano in maniera consistente con le aspre rivolte operaie portate avanti dai minatori sardi nei tardi anni Quaranta, sullo sfondo del comunismo internazionale, ma non è, né pretende di essere una storia del comunismo (o del fascismo²⁷⁸): i riferimenti sono estremamente scarsi e praticamente assenti precise coordinate cronologiche.

Tra gli episodi raccontati spicca la testimonianza del compagno di avventure di Tullio, l'amico Ulisse Ardaù (pp. 51-63). I minatori, ormai in rivolta contro un sistema di lavoro repressivo, si danno alla lotta sindacale e ispirati da Tullio sognano la rivoluzione, aspettando un segnale per intervenire in una grande guerra internazionale, il protagonista infatti è convinto che «Lussu sarebbe sbarcato a Bosa, e avrebbe dato il segnale della rivoluzione» (p. 56). Tullio, Ulisse e Giacomo Serra, che lavorano nella stessa squadra, sono a capo di una rete di azioni sovversive: fanno propaganda, organizzano gli scioperi e in risposta alla proibizione della festa del primo maggio fissano una bandiera rossa sul campanile della chiesa. Così spiega Ulisse:

Quello è stato il nostro anti-fascismo, eravamo troppo deboli, troppo pochi per poter pensare di fare di più. Atti inconsulti per sventolare una bandiera il primo maggio, scritte clandestine nelle viscere della terra, manifestini profetici e deliranti. (p. 61)

Non sono i grandi avvenimenti della storia del Novecento ad essere posti al centro del racconto: eppure vi si riversano nelle semplici vite dei minatori, e per quanto la loro opposizione al regime sia stata «poca cosa», come distribuire «manifestini» (p. 105), propongono un loro antifascismo. Si tratta di una traslocazione isolana delle grandi ideologie che hanno scosso l'Europa in quegli anni, come ben si desume dalle parole di Ulisse Ardaù:

278 A tal proposito ecco quanto dice un intervistato al ragazzo che conduce l'inchiesta: «[...] scriva di casini, di belle donne, di gerarchi coraggiosi, e di gente felice, se vuole fare una storia del fascio» (p. 66).

Chi era Stalin per noi allora? Parlo degli anni ultimi che portano alla guerra. Chi era? Era il capo del paese dove non c'erano padroni, dove i minatori guadagnavano più degli ingegneri, perché facevano un lavoro più faticoso e pericoloso, dove le armature di Giacomo Serra sarebbero state citate ad esempio e imitate, dove c'era il libero amore, dove i minatori andavano ai concerti e a teatro, in abito da sera. Tullio raccontava queste cose, perché non crederci? Faceva piacere immaginare che in un luogo del grande mondo la prima preoccupazione del governo era che i minatori non lasciassero la pelle nei pozzi. E che non dovessero lavorare con le cosce nell'acqua e con le scarpe squagliate. Tutte queste notizie erano date per certe. Dopo la guerra la canzone è cambiata. Abbiamo cominciato a sentire dei processi del '37, dei compagni uccisi... Al principio pensavamo che i processati fossero traditori, poi lentamente abbiamo capito la verità. Ma negli anni del fascismo Stalin era il padre buono. Benito il patrigno cattivo. Ora tutto è cambiato, la nostra fede di allora sembra ridicola, anche il partito dice che Stalin era un criminale. (p. 54-5)

Anche in questo caso viene proposta una rivisitazione della storia ufficiale a partire da punti di vista inediti, anziché raccontare i grandi eventi storici l'accento viene posto sulle piccole azioni eroiche dei minatori sardi; tale scelta appare in sintonia con il generale trattamento della materia storica portato avanti dall'autore.

3.4.3.1. Memoria e verità

Sebbene ne *Il figlio di Bakunin* la presenza della storia sia marginale e frammentaria un ulteriore aspetto risulta preponderante: il problema relativo alla memoria e alla conoscenza, dichiarato già in apertura del romanzo. Fin dall'incipit il narratore avverte il lettore mettendo in dubbio la veridicità dei fatti che saranno narrati:

Fatti, personaggi, Madonne vestite di nero, luoghi, (anche quando i nomi di paesi, quartieri, vie, corrispondono a luoghi reali) tutto è inventato di sana pianta. Qualunque tentativo di riconoscere episodi accaduti o uomini vissuti è futile. C'è pure qualcosa di vero, ma è così poco che spero mi sia perdonato, non è detto per male. (p. 9)

Entro tale prospettiva la ricostruzione della vita dell'anarchico Tullio Saba attraverso le testimonianze di chi l'ha conosciuto, da vicino o «solo di fama»,

funge da espediente narrativo per affrontare il tema della problematicità insita nel rapporto tra narrazione, memoria e verità. È infatti mediante i ricordi degli intervistati che viene ricostruita la vita di Tullio, e «la memoria [è] presente sino al punto da determinare la struttura della narrazione»²⁷⁹. Il paradigma del ricordo, narrando attraverso la rievocazione del passato, costituisce il fulcro da cui si propaga il racconto e attorno a cui ruotano le vicende.

I frequenti riferimenti a una cattiva memoria mettono per di più in evidenza i limiti dello scavo memoriale su cui si regge l'operazione diegetica. Gli stessi personaggi riconoscono gli inganni della memoria: «ricordo, ma la mia memoria ormai gira disordinata» (p. 31), «Con gli anni la memoria è peggiorata» (p. 67), o sono consapevoli del fatto che possano facilmente sorgere leggende: «sai come sono le storie che vanno di bocca in bocca fra la gente [...], ognuno aggiunge di suo» (p. 29), o ancora «È facile inventare leggende» (p. 64). I trucchi della memoria sono visibili anche nel ricordo confuso dei nomi di alcuni personaggi: il prete Don Sarrais diventa Sarrastis o Sarrabus, mentre il direttore della miniera Sorbi viene trasformato in Sorbo, Corbo o Corvo.

L'evidente instabilità e inaffidabilità di una «memoria fatiscante»²⁸⁰ compromette non solo la veridicità dei racconti, presentati spesso in contrapposizione tra loro, ma arriva a mettere in discussione la possibilità di una conoscenza veridica. Sebbene la scrittura si ponga come strumento di inchiesta alla ricerca della verità nel passato essa, in quanto frammentaria e soggettiva, appare inarrivabile, come il narratore ammette apertamente nel significativo finale del romanzo:

Non so quale sia la verità, se c'è verità. Forse qualcuno dei narratori ha mentito sapendo di mentire. O invece tutti hanno detto ciò che credono vero. Oppure magari hanno inventato particolari, qui e là, per un gusto nativo di abbellire le storie. O, ipotesi più probabile, sui fatti si deposita il velo della memoria, che lentamente distorce, trasforma, infavola, il narrare dei protagonisti non meno che i resoconti degli storici. (p.119)

279 G. MURRU, *Sergio Atzeni, Il figlio di Bakunin*, cit., p. 149.

280 S. ATZENI, *Un amico, a Babele*, in ID. *Gli anni della grande peste*, cit., pp. 80-87, p. 85.

Accertata l'impraticabilità di una ricostruzione veridica della storia, soggetta com'è a una pluralità di punti di vista e di interpretazioni dissonanti, non resta che accettare la relatività della conoscenza e l'impossibilità di una verità univoca e stabile.

3.4.5. La fine della storia

Sul filo del ricordo, in continuità rispetto a *Bakunin*, si pone *Il quinto passo è l'addio*, romanzo in cui la narrazione è condotta attraverso un processo di recupero della memoria e procede per frammenti apparentemente privi di correlazione tra loro. Il confronto con la storia, intesa come storia collettiva, è pressoché assente e se anche il romanzo si può inserire in un contesto più vasto in cui riecheggia il disagio di un'epoca e di una generazione scissa tra ambizioni ideologiche e frustrazioni materiali, il passato nei cui abissi si cala Ruggero è tutto personale.

Con la storia il protagonista ha reciso ogni legame, o così vuol far credere (principalmente a se stesso), mentre poco prima della partenza compie un gesto assai eloquente, cioè svendere in cambio di un semplice pasto il quarto volume della *Storia della Sardegna* di Giuseppe Manno (libro peraltro oggetto di numerose recriminazioni):

Alle sei del pomeriggio vanno via i rimasugli: trenta candele nuove impaccate e tre candele a metà più tre reggimoccolo di latta dipinta d'azzurro, Josephine Mutzenbacher nell'edizione da ventiseimila e il quarto volume della *Storia di Sardegna* di Giuseppe Manno. Compra tutto Mainas al prezzo di un panino con salsiccia all'anice, una birra e un caffè. (p. 72)

In modo del tutto allusivo e implicito anche in questo romanzo si fa strada la critica nei confronti dello storico dei Savoia: il quarto volume del libro, che Ruggero aveva rubato a Costante Malu, è quello relativo al periodo sabauda. Oltre a questa fugace incursione, che stabilisce un gioco di assonanze entro la

produzione narrativa, con la storia non c'è più alcun reale legame. Per guardare alla propria terra meglio rivolgersi all'immaginazione, al mondo della fiaba e della leggenda, intervenendo persino a conferire un sapore di leggenda ai fatti quotidiani:

In strada il coro dei tifosi ha ottenuto il miracolo invocato e la leggenda è nata, sarà cantata nei secoli dei secoli, finché ci sarà la città e forse anche dopo. In un delirio di folla entusiasta o scandalizzata, il 18 dicembre 1974, in via Manno non ancora vietata agli autobus, Tonino Camboni ha fermato il Cinque per cinque minuti [...] (p. 42)

Anche in questo romanzo è la memoria, più che la storia, ad assumere una posizione di rilievo. Il presente del viaggio, che costituisce l'asse primario della vicenda, è infatti costantemente dilatato dal passato che emerge dai ricordi di Gunale, il quale ripercorre per «passi» il proprio vissuto. I ricordi che riemergono durante la lunga notte di viaggio sono frammentari e disordinati e appaiono indipendenti gli uni dagli altri. I percorsi della memoria seguono traiettorie implicite, in un processo che, al di là della apparente casualità dovuta all'assenza di un evidente ordine sequenziale (compensata però dall'impostazione cronistica della narrazione²⁸¹), sembra andare a scavare sempre più indietro nel tempo. Dapprima si fa vivo il passato più vicino e dolente relativo alla storia d'amore con la collega Monica, per procedere a ritroso, passando per i ricordi di una giovinezza turbolenta, ed arrivare infine ai pochi ricordi dell'infanzia.

I ricordi danno voce a una memoria frantumata²⁸² che «non [è] memoria ma trucco, illusione» (p. 128): gli episodi del passato sono rievocati a partire dai più svariati percorsi associativi, talvolta riemergono in maniera apparentemente arbitraria mentre in altri casi il recupero della memoria è ancorato alle percezioni sensoriali del presente del viaggio. Così ad esempio quando

281 Cfr. «Tre aprile, davanti al bar dello Svizzero» (p. 33); «Quattordici aprile. Tardo pomeriggio» (p. 34); «Radio Sirena Libera, sette agosto, sei del pomeriggio» (p.104).

282 Così scrive Atzeni in un racconto che potrebbe essere considerato il proseguimento del viaggio di Ruggero: «la memoria della mia vita è frantumi, schegge vitree [...]...il ricordo è mosaico dal quale il tempo fluendo ha staccato e perduto molte tessere», cfr. S. ATZENI, *Salvato da Babbo Natale* in *Gli anni della grande peste*, cit., pp. 108-113, p. 108.

Ruggero incontra sul ponte della nave il suo vecchio amico: «La visione di un paio di Superga induce Costante Malu a imbarazzanti memorie» (p. 74). Mentre verso la fine del viaggio Ruggero è folgorato dal canto della donna che cerca di addormentare il proprio figlio:

Commozione, un'onda suscitata dalle parole antiche sale dalle viscere e scalda il cuore, abbatte per un momento muri nuovi e diroccati, specchi e forbici dell'anima, allaga la memoria, si trasforma in bisogno improvviso di piangere. (p. 170)

È questa una «etnomadelaine»²⁸³, una sorta di memoria proustiana, acustica e postmoderna. Il canto e le parole della donna rievocano involontariamente il mondo perduto dal protagonista, suscitando un'impetuosa quanto imprevedibile ondata di commozione: il bisogno di piangere di Ruggero è il pianto delle radici appena recise. Il futuro del protagonista appare incerto ma il suo scavo memoriale è compiuto e lo conduce infine alla conoscenza di sé: «ora so chi sono» (p. 196) è quanto dice Ruggero mentre la nave si avvicina alla costa.

Discorso a parte merita, entro tale ordine di analisi, *Bellas Mariposas*, opera in cui l'autore non attinge più alla storia ma alla cronaca del presente²⁸⁴, procedendo nel senso inverso rispetto alla prassi finora adottata. Alla desacralizzazione della storia proposta nei primi due romanzi (secondo l'ordine espositivo) corrisponde in quest'ultimo racconto una «eroicizzazione» delle azioni delle due giovani protagoniste.

Alla luce di quanto detto finora la rievocazione della storia proposta da Atzeni, volta a ricostruire poeticamente e metaforicamente la fisionomia di un popolo, appare esente da vagheggiamenti di un mondo perduto; anche quando una certa vena nostalgica si fa strada, un'ironia dissacrante interviene puntualmente a spezzare il *pathos*, e si rivela antidoto efficace contro cadute in processi di glorificazione.

Per lo scrittore la storia rappresenta il necessario termine di confronto per poter comprendere il presente, si misura con il passato traendone spunti ma

283 ID., *L'indagine di Mannuzzu nel torbido di una Sassari/Italia*, in *SG II*, pp. 816-818, p. 816.

284 Cfr. almeno S. ATZENI, *La realtà di Is Mirrionis*, in *SG I*, pp. 252-254.

prende contemporaneamente le distanze dalle fonti «perché ciò che va cercando è il valore esemplare, l'apologo, l'allegoria che si nutre di intendimenti pedagogici»²⁸⁵. La lezione di storia sarda impartita da Atzeni porta infatti con sé un germe del futuro dove il passato, ormai snaturato, può essere solo «sognato in maniera profetica»²⁸⁶ affinché illumini il cammino del presente.

285 G. MARCI, *LM*, cit., pp. 197-198.

286 É. GLISSANT, *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma, 1998, (ed. or. 1996) p. 114.

3.5. Genealogie letterarie

Entro la categoria del *genos* rientrano i legami parentali trasfigurati simbolicamente nella forma di miti della stirpe o della dinastia. Data la sua stretta dipendenza da questioni di ordine naturale e biologico, tale categoria della configurazione dell'*ethnos* risulta più difficile da rintracciare entro un corpus di testi letterari. Nella narrativa atzeniana si possono tuttavia rinvenire alcune genealogie reinventate a partire da dati onomastici storicamente certificati.

3.5.1. I Gunale

Come gli elementi precedentemente illustrati, anche la riproposizione dell'onomastica locale ha precise finalità evocative e simboliche e contribuisce nell'insieme delle opere di Atzeni ad arricchire il quadro proposto dell'identità etnica sarda. Tra le diverse genealogie presenti nei romanzi assume una posizione di rilievo quella dei Gunale: «cognome di antica tradizione isolana»²⁸⁷ che, a giudicare dalla sua forte presenza intertestuale, risulta particolarmente caro all'autore.

A partire da Itzoccor Gunale (che dovrebbe corrispondere a Ittoccore de Lacon- Gunale), il giudice bandito protagonista dell'*Apologo*, passando per l'antieroe de *Il quinto passo* Ruggero Gunale, il cognome approda all'ultimo romanzo quasi a stabilire una vera e propria discendenza letteraria e rivendicare un'origine comune dei personaggi.

Diversamente dai due romanzi sopracitati, in *Passavamo...* il cognome non riveste una funzione centrale rispetto alla moltitudine di personaggi che affollano il racconto. Si distingue tuttavia per la sua ripetitività: troviamo così

²⁸⁷ G. MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo*, cit., p. 283. I Lacon-Gunale furono la prima dinastia che regnò in Sardegna attorno alla metà del XI secolo, cfr. G. MELONI, *L'origine dei giudicati* in M. BRIGAGLIA, A. MASTINO, G. G. ORTU, *Storia della Sardegna*, cit., pp. 70-93, p. 73.

figure come il custode del tempo Gunale di Ar, che sarà vittima di una maledizione (p. 113); il giudice Gunale (p. 115-6); e ancora un custode del tempo, Itzoccor Gunale, che accompagna Mariano e Martina, gli eredi del lungo giudicato di Mariano (pp. 189, 202). Si tratta però di personaggi secondari che compaiono improvvisamente sulla scena e altrettanto rapidamente scompaiono senza che il narratore approfondisca le loro figure. Itzoccor Gunale dell'*Apologo* è invece un personaggio complesso ed emblematico, che appartiene a un nucleo familiare profondamente radicato nel territorio e nella cultura autoctona. I Gunale sono infatti una famiglia di giudici e di *balenti*: «odio e balentia dei Gunale molte volte raccontate sui monti» (p. 86).

A completare la genealogia dei Gunale compare il gioco di *shah* che accompagna i giudici da tempi lontani: per risalire alla sua origine occorre infatti ritornare a *Passavamo*...dove si legge che al giudice Barisone un «moru gli aveva anche donato un gioco, chiamato shah, cui da allora i giudici furono fedeli» (p. 138), mentre nell'*Apologo* viene ricondotto ad «Arsoco il falco», uno degli antenati di Itzoccor che lo ricevette in dono da un mussulmano (p. 95). Al di là delle lievi differenze nei due romanzi, il gioco diventa simbolo della dinastia dei giudici e in particolare dei Gunale che vi sono legati da secoli, e poiché gli scacchi rappresentano il gioco di guerra per eccellenza la metafora dello *shah* sembra esemplificare la parabola vitale del protagonista nonché le sorti dei giudici, da sempre costretti a combattere per difendere la propria sovranità.

Nell'*Apologo* il forte legame parentale, insieme all'importanza della stirpe, viene esplicitato nella scena altamente simbolica in cui Itzoccor, chiuso nel fondo buio del pozzo, presagisce la fine dei suoi giorni e richiama a sé gli avi, dialogando per l'ultima volta con i propri antenati (pp. 93-94). In un rituale di rievocazione che ha del soprannaturale, il protagonista incontra i «padri» ricordandone le singole gesta, eroiche e non, e nel momento in cui apre «gli accessi della memoria» (p. 114) ristabilisce un contatto col passato: è una memoria sofferta attraverso cui passano il recupero della propria identità e

l'accettazione del proprio destino.

Come il suo antenato omonimo, Itzoccor figlio di Arsoco, che «non [è stato] giudice com'era profetato» tradendo il proprio nome, si prepara ad accettare «la morte per quello che è, un nome nella catena dei padri» poiché «sempre ci sarà un Itzoccor figlio di Arsoco e padre di Arsoco, e i giusti e i folli si ripeteranno come il destino comanderà» (p. 94). Il prigioniero attende la sua fine, e sebbene non abbia lasciato eredi «non procreando figli per le forche» (p. 139), anche nella sorte avversa la ciclicità della vita e con essa della storia che si ripete, lascia trasparire un'idea di resistenza e di continuità.

Ne *Il quinto passo è l'addio* sarà Ruggero a farsi carico dell'eredità di un nome ingombrante come quello dei Gunale. Ultimo discendente dell'antica dinastia, il protagonista vuole infatti dimenticare il passato sottraendosi alla propria identità, occultando un nome che per anni ha «sventolato quasi fosse un merito» (p. 31): Ruggero si reputa infatti «principe di antica stirpe» ma «è figlio di un fabbro e di una bruscia [strega]» (p. 73).

Ai Gunale si oppongono i Malu (si noti la connotazione negativa del nome): «giudici, avvocati e proprietari di terre e palazzi» (p. 74), anche loro fieri del «buon nome della famiglia» (p. 75), che disprezzano i Gunale ritenuti «infidi e assassini» (p. 75) e «mezzi zingari» (p. 84). A parlarne in questo modo è la madre di Costante, il vecchio amico di Ruggero, che nutre forti preoccupazioni sull'amicizia dei due ragazzi. La donna non può tollerare che il rampollo di una delle famiglie borghesi più in vista della città frequenti uno come Gunale, ritenuto un delinquente e un ladro di libri antichi. Così spiega la madre al figlio:

I Gunale sono gentaglia, Costante, fin dall'origine ramaioli, gentaglia che se ne sta per conto proprio e si inventa un linguaggio tutto suo per gabbare la legge, quel Gunale è così, quando lo arresteranno... (p. 124)

Dalla loro parte, i Gunale considerano il proprio nome come una «gloria» (p. 183) e Ruggero durante il suo viaggio ha modo di ricostruire le linee genealogiche della famiglia:

Una famiglia di pazzi col culto degli avi. Ciabattini, vinai, muratori, fabbri, streghe, pastori, cavallerizze, profeti e poeti, un peso immenso da portare, ricordare la storia di tutti gli antenati uno per uno con l'elenco delle imprese, anche se il mondo ignora ogni nostro talento, anche se non abbiamo titoli di sorta, mai baroni né marchesi, e neppure salotti e belle teiere. Ma consideriamo il nome come lo considera un signore, come significasse qualcosa. Lo portiamo con orgoglio. (p. 183)

È proprio per non disonorare il nome dei Gunale che il protagonista decide di lasciare l'isola: «Ho temuto per la libertà e per il nome sacro degli antenati, pur non avendo commesso alcun reato sono emigrato» (p. 187). In realtà ciò che va cercando è qualcosa di diverso, una nuova comunità dove potrà essere finalmente un uomo diverso. Quando verso la fine del viaggio la madre gli chiede perché i Gunale siano tanto devoti al proprio cognome, Ruggero ridendo, risponde:

«Crediamo d'essere principi... Principi senza titolo, senza terra, senza denari. L'orgoglio della mia famiglia è ridicolo e penoso, un'allucinazione, un'oscura mania di grandezza, non siamo nulla e nessuno». (p. 193)

La frattura è ormai avvenuta: Ruggero, che ha scoperto di essere il diverso, la pecora nera uscita dal branco, non teme più le «reazioni della tribù dei Gunale» (p. 189) perché anche loro si sono rassegnati accettando la sua scelta. Staccandosi dal proprio nome, un'etichetta peraltro scomoda, Ruggero sarà libero di essere se stesso e di ritrovare, negandola, la propria identità. Dopotutto, come egli ammette: «Il nome sparisce, salva per un po' la lapide in camposanto. E la vicenda presto è dimenticata, cancellata da nuove imprese di tonti e di campioni» (p. 31). Viene così ribadita la continuità e la ciclicità della vita ma la sacralità del cognome viene intaccata perché rappresenta un semplice nome nella «catena dei padri» che non lascerà nulla dietro di sé.

3.5.2. Altre genealogie

Entro la narrativa di Atzeni sono rintracciabili ulteriori genealogie rovesciate: se infatti la progenie viene generalmente ricostruita e raccontata per dar lustro alla stirpe, nel caso della famiglia Urogall dell'*Apologo* l'intento sembra essere diametralmente opposto (pp. 47-50). Joan Urogall, primogenito baronale, viene destinato dal padre, che venera il proprio nome e ne fa motivo di vanto, alla vita monacale, perché ritenuto privo di talenti per poter ereditare il feudo o imbarcarsi sui galeoni del Rey come faranno invece i fratelli minori. In seguito a una serie di sciagure, la famiglia Urogall vedrà come proprio unico erede Alfonso, che però «ha l'ingegno di una mosca e desidera morire» (p. 49), e sarà infine Joan l'unico superstite di una dinastia di grande onore, egli non sembra però compiacersene, e in ragione del suo disinteresse è sopravvissuto all'età di ottantacinque anni con un'ambita posizione sociale, quella di avvocato fiscale, nonché erede di Padre Gabriel Cordano:

Joan legge il destino della famiglia e trova in esso il segno della giustizia superiore. «Quando il nome», pensa, «osa suonare così alto, si solleva così orgoglioso del potere conquistato sulla terra, allora Domine vien dimenticato. Ma i peccati dei padri ricadono sui figli finché il nome che ha osato levarsi non sia più che una vescica piena d'aria. Tale è il destino dell'uomo, tale quello dei regni e delle dominazioni». (p. 49-50)

Un altro cognome che pone in continuità due opere apparentemente molto lontane come l'*Apologo* e *Il quinto passo* è quello dei Curraz (reinventato sull'originale Carroz). Oltre alla deformazione onomastica, col suo tratto caricaturale Atzeni si diletta a distorcere la genealogia di una prestigiosa e nota famiglia di nobili spagnoli. Nell'*Apologo* bersaglio prediletto è il giovane Don Rodrigo che, «pure se figlio di viceré» (p. 40), è oggetto di derisione da più parti: i soldati lo reputano «l'uomo più tonto dell'intera città» (p. 14), in quanto incapace di cavalcare come si conviene a un nobile; l'uomo è inoltre vittima delle «beffe atroci» (p. 15) dei baroni di Caglié, che durante il processo si divertono ad assestare un «calcio al didietro all'erede di una gloriosa famiglia

di conquistadores, i grandi Curraz, i potenti Curraz» (p. 41).

In modo del tutto ironico si narra inoltre delle curiose abitudini dei Curraz durante il sonno: Don Salvatore, padre di Rodrigo, «russa con rumore di corno da caccia» (p. 71); il respiro di Donna Angelita, madre di Salvatore, è invece un «concerto di tre flauti discordi» (p. 72); tutti urlano nel sonno e il narratore spiega che «dai tempi di Juan el conquistador, i Curraz, da duecento anni strillano nel sonno come galline che brucino vive». (p. 72). L'autore, che preferisce inventare aneddoti esilaranti anziché rivelare apertamente la propria avversione nei confronti dei *conquistadores*, infligge il suo affondo, attribuendo alla cattiva coscienza i tormenti che affliggono i Curraz durante la notte: «I vapori d'aceto respirati ogni notte per tutta la vita son causa degli incubi notturni dei Curraz, oppure certi fantasmi tornerebbero da sottoterra anche senza aceto?» (p. 72).

In veste diversa è rappresentato «l'ultimo savio dei Curraz» (p. 118), Antonio, che compare ne *Il quinto passo* in qualità di giornalista e commissario al concorso di assunzione che Ruggero sostiene a Napoli. Il narratore si concede in proposito una eloquente digressione andando a ripercorrere la genealogia dei Curraz:

È Antonio Curraz, dei Curraz che in epoca spagnola hanno dato all'isola tre viceré, il primo eroico nella flotta cristiana di Lepanto e gran stupratore di serve a casa sua, il secondo ucciso in agguato in un vicolo di Castello nel 1576 dal fratello di un condannato al rogo a Toledo come stregone ebreo e mussulmano, denunciato dal viceré che ne voleva la moglie e la terra e ebbe soltanto una cassa di pino, il terzo distintosi per aver introdotto nell'isola la patata, aver tentato di fare attecchire i gelsi da seta, avere importato trecento cavalli arabi, avere emanato un'ordinanza antibanditi che al primo punto imponeva ai sudditi di radersi il volto ogni santa domenica e distintosi soprattutto per aver concluso i giorni come novantenne canonico di cattedrale attorniato da figli e nipoti. Un ramo parallelo ha dato all'isola un viceré pazzo che nel 1492 fu ucciso durante una processione²⁸⁸. Grande famiglia, i Curraz. Oggi vivono vendendo aranceti ai costruttori di ville monofamiliari e giocando il ricavato nei casinò di Venezia e Mentone. Tutti eccetto Antonio, il più intelligente, che ha accettato le regole borghesi. Saprebbe usare forchette e bicchieri, chez Maxim's, senza stonare con l'ambiente circostante, ma non lascia mai l'isola. Ha una vita integerrima, tutta lavoro, famiglia e parrocchia. (p. 115)

²⁸⁸ In questo caso è palese il riferimento al personaggio Don Ximene dell'*Apologo del giudice bandito*, il cui cognome è però Perez. Anche tale scelta è in sintonia con il costante procedimento di falsificazione della storia che suggerisce e crea assonanze tra i testi.

Anche in questo brano la critica, non troppo celata, si scaglia contro i Curraz, che oltre per imprese di conquista, si rendono noti per gesta non propriamente nobili: sono stupratori, pazzi e irrispettosi delle leggi canoniche. Il narratore sembra risparmiare infine Antonio, che durante un breve incontro rivela a Ruggero di aver fatto l'esame migliore e che tuttavia non potrà ricevere il tanto ambito posto alla Rai per ragioni di ordine politico. Eppure serpeggia ancora una certa vena critica:

Antonio Curraz è più grasso che magro, più basso che alto, in grisaglia di buon taglio. "Abituato da generazioni" pensa Ruggero "a spiegare ai contadini del feudo perché non debbano mai presentarsi alla Casa di città se non previo appuntamento col soprastante". (p. 116)

I tempi cambiano, i secoli si susseguono, spariscono i viceré, i poteri mutano ma non sembrano esserci grandi differenze e i dominatori restano tali. In linea con il generale processo di desacralizzazione della storia e degli eroi, l'autore sembra voler demolire l'aurea gloriosa attribuita a dinastie e genealogie, senza risparmiare nessuno: né sardi, né stranieri.

3.6. Il confronto con l'alterità

Come si diceva, l'identità presuppone entro il proprio statuto epistemologico l'alterità come necessario termine di paragone, come uno specchio in cui una identità possa riflettersi per conoscere se stessa; tale alterità viene oltretutto percepita come negativa in quanto rappresenta una minaccia per la sua compattezza e integrità.

Tra le pagine dei romanzi di Atzeni si può scorgere un preciso ritratto dell'identità etnica sarda, ma allo stesso tempo si possono rintracciare elementi allogeni estranei al concetto di sardità con cui l'autore regolarmente si misura narrando «storie di difficili rapporti ideologici e sociali fra realtà in contrapposizione fra loro»²⁸⁹: sia che si tratti, come nel caso dei due romanzi di ambientazione storica, degli invasori di turno che assediano l'isola, sia che si abbia invece a che fare, come nei romanzi contemporanei, con il diverso che assume altre forme più facilmente rapportabili al mutato contesto storico-culturale.

3.6.1. I popoli del mare

In *Passavamo sulla terra leggeri* il destino che sarà del popolo sardo sembra segnato fin dal principio giacché la popolazione di origine mesopotamica che darà origine ai s'ard, prima di giungere sull'isola, è vittima di un'invasione da parte di genti barbare. I barbari, chiamati anche «gli uomini del mare», catturano i proto-sardi per poi venderli come schiavi e solo dopo un feroce scontro in mare e una serie di peripezie riusciranno ad approdare sull'isola allora ancora deserta che diverrà la loro patria. In conformità con il generale e costante processo di demitizzazione cui l'autore sottopone le vicende narrate, anche in questo romanzo viene proposto un contro-mito della stirpe, che

²⁸⁹ P. PITTALIS, *Storia della letteratura in Sardegna*. (In appendice, la Legge regionale 1997 sulla cultura e la lingua sarda), Edizioni della Torre, Cagliari, 1998, p. 125.

lontano da celebrazioni di purezza presuppone la presenza dell'«altro» insita nel «noi».

Dopo un simile inizio non sorprende che il seguito della storia sia caratterizzato da un susseguirsi di invasioni e duri scontri. I sardi, che comprendono ben presto di vivere «al centro di un mare che si faceva di giorno in giorno più popolato» (p. 78), devono costantemente relazionarsi al diverso, agli innumerevoli popoli che sbarcano sull'isola e con i quali vengono a instaurarsi rapporti complessi: di difesa e apertura, di scontro e di accoglienza.

Va inoltre rammentato che gli stessi sardi, organizzati in villaggi autonomi, sono per primi antagonisti tra loro: «per ogni gente le altre venti erano estranee o nemiche» (p. 47), a conferma del topos diffuso della «cantonalità» dell'isola, secondo la celebre definizione attribuita ai sardi in epoca spagnola di «*pocos locos y mal unidos*»²⁹⁰ in ragione dell'inimicizia interna e della violenza fratricida. Malgrado ciò, fin dall'antichità i sardi iniziano a instaurare rapporti commerciali con i rari naviganti che frequentano le coste isolate.

Si apre successivamente la stagione delle invasioni inaugurata dall'arrivo del popolo mitologico degli Ik, che a più riprese attaccano l'isola: se in un primo momento i sardi sono costretti a nascondersi nelle foreste e sui monti (come accade spesso nei momenti più cupi della loro storia) e a combatterli con astuzia, alla fine dello scontro curano i superstiti, da cui apprendono l'arte del fuoco e della musica²⁹¹, finché le due popolazioni non si fondono: «Ai tempi di Rszr la gente di Mu si era mescolata agli ik, di padre in figlio erano diventati i migliori cavalieri e i guerrieri più feroci» (p. 54).

Di lì a poco giungono i fenici, con cui si instaura, fatto salvo per alcuni

290 A coniare l'espressione fu l'arcivescovo spagnolo Antonio Parragues de Castillejo (uno dei personaggi deformati che compare nell'*Apologo*). Come nota Caltagirone il contesto sardo è stato segnato nelle sue vicende storiche da distinzioni interne, separazioni, campanilismi, e «mala unidad» che costituirono tra le principali cause di molti suoi problemi. B. CALTAGIRONE, *Identità sarde*, cit. p. 44.

291 «Trovammo quattro ik vivi. Tre donne e un uomo. Li curammo. Rszr, una delle donne straniere, aveva un oggetto: la scorza dura e bucata di un frutto sconosciuto unita a un bastone grazie a un'erba collante. Dalla scorza al bastone un giunco fine infilato agli estremi in due piccoli cerchi lignei rotanti grazie ai quali si tendeva o diventava molle. Battendo e strisciando sul giunco teso un giunco più fine, Rszr traeva suoni. Per notti intere restammo a ascoltarla.» (pp. 52-53); «Umur di Mu imparò a accendere il fuoco alla maniera degli ik» (p. 53).

periodi di tensione, una convivenza pacifica fatta di scambi e commerci; d'altronde i «fenici non volevano guerra. Erano pochi e avevano passione soltanto per la ricchezza» (p. 71). Sebbene separati i due popoli vivano senza conflitti: i sardi ne imitano le abitazioni, le mode e i riti, i mercati; ai fenici si deve l'apporto di diversi beni (spezie, gioielli, stoffe), uno scambio benefico e negativo al tempo stesso: «L'arrivo dei fenici portò tecniche utili, costumi insidiosi, malattie pericolose» (p. 76).

In tale periodo storico i sardi combattono i nemici ma ne assimilano progressivamente la cultura, così che l'invasione si configura non semplicemente come momento di scontro, ma anche come un'occasione di crescita e confronto, un passaggio obbligato per la conquista di una pluralità identitaria. A un certo punto del racconto, nella sua analisi retrospettiva circa le sorti del popolo sardo, Antonio Setzu si domanda:

Potevamo rifiutare il contatto? Capivamo la loro lingua. (p. 76)

Poco oltre giunge chiara la risposta:

Non potevamo fermare il ciclo dell'uomo, nessuno può fermarlo. Dovevamo incontrare gli altri uomini, per crescere. L'incontro ha un costo, pagarlo è inevitabile. (p. 78)

Il contatto risulta perciò inevitabile, in special modo quando sull'isola si riversano i popoli in fuga dai romani e giungono «profughi da ogni terra» (p. 81): etruschi, liguri, pisani e genovesi, che vengono accolti dai sardi; insieme agli etruschi vivranno per mille anni «come fratelli» (p. 129) senza il bisogno di segnare alcun confine; i liguri si mescolano alle genti di montagna (p. 83) e, come afferma il giudice Guantinu in un dialogo con l'episcopo di Roma, «qualunque straniero disarmato che accetti la legge dei giudici sarà bene accolto nelle terre dei sardi» (p. 134). Il confronto avviene sotto il segno dell'accoglienza e dell'ospitalità, topos letterario assai comune nella narrativa

sarda che diviene vero e proprio marcatore identitario²⁹².

Non tutti gli stranieri sono però disarmati e pacifici: la storia è segnata da conflitti e guerre che possono durare a lungo, come nel caso della lunga guerra contro i romani durata «mille anni»; «mille anni di guerra» è quasi un refrain che il narratore amaramente ripete nel corso del racconto (pp. 86, 97); o ancora la battaglia di Sanluri, «l'unica della guerra durata cent'anni contro gli spagnoli» (p. 175). Con i romani in particolare lo scontro si fa più aspro. Così ne viene descritto l'arrivo in uno dei primi villaggi:

I romani [...] entrarono a Mu, spinsero con le lance sardi e punici fino al mercato. Divisero gli uomini dalle donne. Al tramonto uccisero gli uomini con mazze di pietra. All'alba squartarono le donne affinché non generassero romani, ognuna legata ai piedi di quattro cavalli che partivano assieme verso i quattro punti cardinali. Lasciarono vivi quattro bambini di sette anni e permisero che fuggissero verso i monti, pensavano che avrebbero raccontato quel ch'era accaduto, spaventando eventuali resistenti. (p. 84)

In altri casi la resistenza allo straniero è passiva: contro nemici sempre più temibili i sardi non possono che difendersi nascondendosi presso «i monti della resistenza» o fortificando le loro città, come nel caso di Arbaré che viene cinta da mura difensive. I nemici si affrontano talvolta a viso aperto, altre volte è più saggio affrontarli «come si affronta la pioggia: se possibile al coperto, aspettando che passi e sperando porti frutto» (p. 179). È una resistenza plurisecolare e stoica quella portata avanti del popolo sardo, che nel corso della storia ha dovuto affrontare «ospiti di tante etnie che hanno preteso d'essere i padroni» (p. 126).

Nel periodo in cui «Roma diventò memoria che lievitando in menti barbare cominciò a forgiare Europa», i sardi si ritrovano «liberi in un mare di predoni» (p. 129): sul suolo isolano si incontrano egizi, greci, bulgari e macedoni, visigoti, vandali, provenzali, catalani, arabi e pirati corsi, una marea di popoli che tuttavia non sempre sono stati distruttivi per i sardi, come ammette Setzu a proposito della guerra contro i romani:

292 Cfr. S. PAULIS, *La costruzione dell'identità*, cit., pp. 313-314.

Se l'onda barbara non avesse travolto Roma, Roma avrebbe vinto la resistenza delle ultime genti? Non è escluso. Dobbiamo la sopravvivenza in libertà a tutti i barbari che trovi nei libri di storia: goti, burgundi, celti, germani, unni, vandali e tutti i popoli che attaccarono l'impero prima mettendolo in ginocchio poi atterrandolo e infine distruggendolo, dando fine alla nostra guerra millenaria. Facemmo la nostra parte non cedendo il cuore dell'isola. (p. 117)

L'epopea dei s'ard si conclude infine con la conquista definitiva e la relativa fine dei giudicati, che coincide con la cessione dell'isola alla corona di Aragona per intercessione della chiesa di Roma. Il narratore ci tiene però a rimarcare la resistenza del suo popolo:

L'episcopo di Roma aveva assicurato una conquista facile, pacifica, aveva promesso sardi plaudenti. Il sovrano d'Aragona aveva atteso quarant'anni che gli ultimi giudici morissero. (p. 169)

Con l'arrivo degli ultimi conquistatori viene infine inaugurata una nuova era, il periodo buio in cui «ciascuno poté mostrare il peggio della propria anima» (p. 200) e, sebbene l'ultima annessione della Sardegna da parte dei piemontesi venga censurata, la critica contro l'attitudine dei Savoia, come si diceva, è particolarmente serrata. Al di là della pur netta contrapposizione tra sardi e non sardi, dominati e dominatori, a una lettura più attenta del testo si possono cogliere aspetti non trascurabili circa lo stretto rapporto che intercorre tra la componente locale e quella forestiera.

Oltre ai motivi della convivenza pacifica e dell'accoglienza precedentemente indicati, si legge nelle prime pagine, cioè nel momento in cui il procedimento diegetico viene svelato, una sorta di elogio del miscuglio etnico. Il narratore-scrittore, l'ultimo erede delle memorie dei sardi afferma:

[...] scoprendo di essere di stirpe ebraica marrana, oltre che sarda e genovese con sfumature arabe e catalane, ho immaginato che il sangue degli antichi erranti perseguitati visse in me facendomi apparire la diversità dagli altri come abituale e perciò non spaventandomi della solitudine che ne veniva, di rado mitigata da amici sempre esclusi dalla comunità perché diversi: scemi, figli di donne non sposate e di bagassa, istrangios e eversori. (p. 46)

Il risultato delle numerose invasioni, dei contatti e degli scontri è dunque la diversità, una diversità avvertita come naturale e intrinseca in quanto eredità degli avi. Simbolo e fulcro della moltitudine è la città di Karale, la città mista per eccellenza dove si mescolano le genti provenienti da ogni dove, una città descritta come «mercato di ogni cosa prodotta nella terra dei danzatori o venuta da oltremare, luogo d'approdo temporaneo o di insediamento di uomini e donne di Barbaria, di Numidia, di Siria, di Giudea, di Persia, di Grecia» (p. 77). A Karale, città del meticcio, si trovano «pisani in cerca di una base per commerci e scorrerie», «monaci divisi in partiti e cosche», «mercanti di grano napoletani», «prostitute siriane» insieme a «cantori erranti, e marinai d'ogni razza e una plebe di migliaia di esseri umani [...], rimasuglio di tutte le dominazioni e priva d'altra stirpe che non fosse Karale» (p. 142). Nessuna celebrazione dell'*ethnos*, e neanche fra i sardi originari, a ben vedere, perché gli eredi designati del giudicato di Mariano: il piccolo Mariano e Martina risultano all'insaputa di tutti (in particolare dell'episcopo) figli illegittimi del giudice Mariano e della monaca Sinna (p. 164).

Malgrado la molteplicità dei personaggi coinvolti in *Passavamo...*, racconto delle origini e *epos* fondativo, il narrato prende forma da un'unica prospettiva, ovvero quella del narratore orale condivisa dal narratore-scrittore, e pertanto, secondo Birgit Wagner, rivela una visione essenzialista dell'identità²⁹³. Tale interpretazione risulta solo in parte condivisibile, poiché se per un verso Atzeni vuole rintracciare l'essenza dell'identità sarda, andando a riscoprire la storia del suo popolo, dall'altro tale identità appare diffratta, complessa e mutevole, tutta costruita sull'alterità; i processi di demitizzazione cui vengono sottoposti eventi e personaggi inoltre rendono più plausibile l'ipotesi di un'identità intrinsecamente plurale e dunque contro-essenzialista.

293 B. WAGNER, *Sergio Atzeni. Zur Poetik des Postkolonialen*, in C. ADOBATI, M. ALDOURI-LAUBER, M. HAGER, R. HOSCH (a cura di), *Wenn Ränder Mitte werden. Zivilisation, Literatur und Sprache im interkulturellen Kontext*. (Festschrift für F. Peter Kirsch zum 60. Geburtstag), WUV, Wien, 2001, pp. 461-471, p. 470.

3.6.2. I conquistadores, i lupi e le pecore

Il romanzo in cui il conflitto e l'opposizione tra due mondi differenti si fa più netta, nonché palesemente dichiarata, è l'*Apologo del giudice bandito*. Emblema ne sono i due personaggi principali: il *balente* Itzoccor e l'*istrangiu* (lo straniero), impersonificato dal viceré Don Ximene.

Nel rappresentare l'umanità che popola la Cagliari di fine Quattrocento il narratore ritrae senza alcuna pietà e con sguardo dissacrante «una carrellata impietosa e grottesca di profili belluini e deformi»²⁹⁴, passando in rassegna i suoi personaggi: i sardi da una parte e i catalani dall'altra.

La critica nei confronti della nobiltà catalana è particolarmente dura, questa viene descritta (sia dall'interno che dall'esterno) come un'aristocrazia corrotta e priva di scrupoli, scissa da interessi di potere e intenta a sfruttare l'occasione dell'invasione delle cavallette per il proprio tornaconto. Don Ximene, non contento dell'attitudine del suo seguito nobiliare, giudica malevolmente i suoi compatrioti: «I catalani di quaggiù, dev'esser l'aer pestilencial che li fa così tonti...» (p. 53)²⁹⁵.

Il barone Don Jaume Zitrelles «[è] basso, malfatto. Nella faccia porcina annegano occhi privi di barlumi. La pappagorgia forma un secondo mento tremolante. Le gambe son tozze e sgraziate» (p. 12). L'uomo viene disprezzato persino dalla madre, Donna Sibilla Cruz, che lo definisce «una bestia», affibbiandogli l'epiteto «tacchino» che gli rimarrà per tutto il romanzo; un essere riprovevole esattamente come il padre, definito dalla nobildonna come «cagna, topo e tacchino» (pp. 12-13).

Don Rodrigo Curraz è goffo e stupido, e lo stesso Jaume, che dovrebbe essere un suo amico fidato, si prende gioco di lui, così pensa mentre vanno a cavallo: «È troppo brutto [...] e grasso, suda, è nauseante. E quella bocca cicciosa, da femmina lasciva! È proprio uno sgorbio, ed è anche tonto» (p. 15).

294 D. MANCA, *Una storia immobile nelle due Sardegne dell'Apologo di S. Atzeni*, cit., p. 166.

295 Della stessa opinione è Padre Gabriel Cordano: «I catalani di quaggiù son tonti in maniera davvero eccessiva, singolare, forse a causa, dell'aer pestilencial che circonda la città, forse perché i migliori son rimasti a Corte...» (p. 64).

Le dame non sono da meno: la marchesa Donna Antonietta Zepita è una settantenne «festante come una bimba», ha la mano «rinsecchita sfolgorante di anelli» (p. 32), e fra sé Don Ximene la paragona a una «gallina vecchia e stupida» (p. 33).

Se dei potenti spagnoli si dice che siano «cani», il loro viceré non può che essere che «il cane dei cani» (p. 20). Don Ximene, simbolo della malvagità e della spietatezza di un potere dispotico, è oggetto di odio da più parti tanto da essere paragonato a «Satana in persona» (p. 33). Attorno alla sua figura si concentrano una serie di attributi negativi: le donne lo reputano un «cane affamato», un «maiale» (p. 33); sulla sua possente corporatura si ironizza di frequente: ha il «ventre debordante» (p. 39) e «il culo vicereale [...] è troppo largo per una persona sola, per una sedia sola» (p. 31-33); Itzoccor, giunto al cospetto del viceré, lo chiama ancora «creatore di giuda, biscia velenosa» (p. 87).

Neanche la casta monacale viene risparmiata: dei monaci viene sottolineata la lussuria e l'ignoranza. Ignacio Cotola è un monaco «non abbastanza lontan[o] dalla carne» (p. 44) e frequentatore abituale di postriboli. Il narratore, alludendo alle strane storie che circolano attorno ai costumi dei monaci catalani (così come dei sardi), rivela che tra i clericali di Cagliari «si contano i figli a centinaia» (p. 44). L'arcivescovo Don Antogno Padraquez, d'altra parte, «gioviatile oltre ogni dire» (p. 29), è considerato dai chierici «non uomo di studi ma di banchetti» (p. 30) e l'unica volta in vita sua in cui si è recato in biblioteca è stata per poter imparare a memoria un testo²⁹⁶, ignorandone il contenuto, poiché recitando i versi può nascondere il tremolio del suo viso.

Si può notare come il narratore proceda a una degradazione dei personaggi, che divengono oggetto di esplicita canzonatura, in cui è frequente la connotazione animale²⁹⁷, attribuita senza esclusioni di sorta: così il contadino Lilliccu è associato a una «gallina spaventata» (p. 10) e persino i giudici del tribunale «sembrano i parenti grassi dell'insetto che devono giudicare» (p. 31).

²⁹⁶ Il testo è una citazione del Cantico dei Cantici di Origene, cfr. pp. 29, 39.

²⁹⁷ Sullo stesso tema cfr. N. MESSORA, *Metafore d'animali nell'opera Apologo del Giudice Bandito di Sergio Atzeni*, in "Civiltà italiana", a. XVI, n. 1, 1992, p. 205.

In generale i personaggi appaiono segnati da pochi tratti fisici, spesso esasperati e deformati, che sembrano rimandare a una più ampia descrizione morale. La vena descrittiva, attenta a cogliere le caratteristiche più turpi dei personaggi, è sorretta da un'ironia sprezzante che coinvolge indistintamente nobili e popolani, dominatori e dominati: rimedio efficace contro assolutizzazioni affinché il narratore rimanga sempre *super partes*, sottoponendo a un processo di “carnevalizzazione” eventi e personaggi. A differenza di *Passavamo...*, in cui l'*ethnos* del popolo sardo viene espresso mediante la forma collettiva del “noi”, in questo romanzo ai “sardi” non è riservato alcun trattamento preferenziale e rispondono come gli altri delle loro azioni.

Gli autoctoni, in tale contesto, vivono una situazione di forte subalternità: viene loro interdetta la libera circolazione, dentro la città murata «possono entrare mercanti di ogni gente ma non sardi» (p. 11)²⁹⁸; i più sono ridotti in miseria e sottomessi al dominio catalano, sono schiavi o contadini ridotti a una plebe cenciosa che genera il disgusto dei baroni, ai loro occhi sono pezzenti e ubriaconi che «mangiano pane di terra» (p. 62). Esemplificativo a tal proposito è quanto rivela il viceré ai suoi fedelissimi:

Tu sai cosa penso dei sardi: tonti, e armati l'uno contro l'altro come granchi in una cesta...[...] Gatti, pecore, qualche lupo, ma cristiani di senno non ve n'è uno... Un sardo è meno di un mussulmano... L'infedele fa di conto, scrive, edifica imperi...Cosa sa fare, un sardo? [...] I sardi non hanno anima, gli occhi sono spenti, non brilla alcun barlume, si esprimono con grugniti cinghialeschi, vivono in tane affumicate senza finestra né camino, tremano come pecore quando sentono gli stivali dei soldados... (p. 107)

Dal canto loro i sardi, dopo secoli di sottomissione, hanno ormai sviluppato una mentalità da colonizzati. Al pensiero pragmatico dei dominatori che intendono utilizzare l'arrivo delle cavallette per risistemare gli equilibri interni si contrappone l'ingenuità della plebe che spera in un miracolo, e anche in

298 In un articolo Atzeni riprende questo tema scrivendo che i conquistatori spagnoli, protetti dentro il quartiere di Castello, al tramonto lanciavano «il grido della vergogna: “Fora los sards”. Fuori i sardi». S. ATZENI, *La guardia regia sparò contro la folla affamata*, in *SG II*, pp. 917-923, p. 918.

questo frangente l'onnipotente sembra stare dalla parte dei catalani. Così predica un popolano per la strada:

I monaci sardi hanno pregato, chi lo nega? Ma i catalani pregano meglio. Non hai visto? [...] pareva [...] che sarebbero fuggiti, inseguiti da madre malaria... invece son rimasti, son venuti fuori dai bastioni sputando fuoco e si son presi tutto. Non hai visto? Deus non ha ascoltato i monaci di Arbarei, non ascolta i sardi. Con quelli di Aragona invece ha un patto di sangue (pp. 22-23)²⁹⁹.

Eppure i sardi non sono tutti uguali. Vi sono i vinti e gli arresi che «perdendo il regno hanno perduto la loro anima», che strisciano e annaspiano nel fango, e vi sono i valorosi, coloro che non si arrendono: «I sardi che hanno anima non saranno placati, come lupi son sui varchi» (p. 64). Esiste ancora una fazione sarda resistente, fatta di banditi, «i sardi d'ingegno» (p. 64) che nascosti sui monti aspettano l'occasione per agire e lottare contro il potere catalano, perché «la cenere non ha coperto i carboni della conquista» (p. 35). Tra i sardi colonizzati, ovvero le «pecore», e i sardi resistenti, i «lupi», il narratore è proteso verso gli uomini che non si lasciano asservire, e se da un lato i sardi vili e sconfitti sono degradati, rappresentati come mendicanti sporchi e malandati, dall'altra appare significativo che l'unica descrizione oggettiva sia riservata al protagonista: «Il prigioniero è piccolo di statura, scuro di pelle, ha barba nera e riccia, occhi chiari come tuorlo d'uovo, duri come pietre» (p. 86).

Itzoccor Gunale «odia l'istrangiu, lo straniero, con lo stesso odio intenso e freddo di suo padre e di tutti i Gunale prima di loro» (p. 86), è il bandito che resiste e non si piega di fronte al potere catalano, simbolo di un'isola che non desiste. Tanto che anche Don Ximene, «stregato» dal prigioniero, dovrà mettere in dubbio le proprie convinzioni: «Mai avrei pensato di dover temere un sardo» (p. 107) dice, e pur di non ammettere che possano esistere sardi valorosi e ingegnosi ricorre a spiegazioni soprannaturali o cerca di convincersi

²⁹⁹ Sarà lo stesso Atzeni a spiegare il procedimento rappresentativo adottato: «[...] cercavo di radicare il contrasto, la diversità storica e culturale tra l'occupante e l'occupato, nel loro modo di ragionare e di vedere il mondo: nella mentalità del colonizzato c'erano gli elementi della sua sconfitta, ma anche quelli della sua grandezza». S. ATZENI, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 40.

che quell'uomo non sia sardo.

Il seguito della storia, come già ribadito, pone un freno alla celebrazione dell'eroe del romanzo; dall'alto della sua posizione la voce narrante non propone opposizioni binarie del tipo colonizzato vs. colonizzatore, ma tutti i protagonisti sono responsabili del proprio operato indipendentemente dallo schieramento. Il narratore non giudica apertamente, piuttosto lascia trasparire implicitamente i difetti e le qualità umane di ogni personaggio che risponderà alla propria coscienza: così Terencio Lopez, maestro dei cani, pur avendo delle colpe che scontrerà con la vita non si lascia sedurre dai nuovi padroni che attentano al potere del viceré, e per il suo onore e la sua fedeltà si rivela tutto sommato un personaggio positivo; allo stesso modo Padre Gabriel Cordano, spinto da motivazioni religiose, si oppone alla mentalità colonizzatrice dei suoi compatrioti. Tale «multiformità di giudizio»³⁰⁰ consente di annoverare tra i personaggi moralmente positivi anche chi sta dalla parte dei dominatori. Discorso a parte merita Juanica che pur essendo un personaggio secondario si rivela la vera eroina del romanzo: come molti dei sardi anche lei è una schiava, ma avendo dato prova di coraggio lottando in nome della propria dignità, riuscirà a riscattarsi conquistando l'agognata libertà.

3.6.2.1. La partita a scacchi e l'ultimo duello

L'episodio del romanzo in cui viene icasticamente rappresentato lo scontro tra i due mondi e i rispettivi valori culturali è rappresentato dalla partita a scacchi tra Don Ximene e Itzoccor, un duello metaforico tra i due poteri contrapposti (pp. 111-115). Itzoccor perde la prima partita perché è perso nei propri pensieri: il passato riemerge come un lampo e ricorda di un'altra e più amara disfatta, quando insieme agli altri *balenti* fu sconfitto dall'*istrangiu* senza essere riuscito a salvare «l'ultimo pezzo libero della [propria] terra» (p.

300 D. MANCA, *La rappresentazione dell'isola nelle opere degli autori sardi: il paesaggio, la storia e la memoria*, cit., p. 16.

112).

Il giudice vince infine lo scontro tenendo alto almeno l'onore, tanto che pure Don Ximene riconosce che il prigioniero abbia dato prova d'orgoglio, pensando di farlo diventare uno dei «cani». Ma non c'è via di scampo per chi non ha mantenuto fede alla legge dei padri tradendo il proprio destino, e per questo il giudice bandito dovrà cedere la salvezza ad Ali.

Ali, figlio di Ali e di una donna della gente dei sardi, è il fratello scelto dal destino a cui Itzoccor insegna a giocare a *shah*, alludendo ad una sorta di trasmissione della conoscenza e ad un passaggio di ruolo. Nel momento in cui Ali apprende l'arte del gioco i tempi sono maturi perché la profezia si compia. I topi che vivono nel pozzo, loro fonte di sostentamento, sono spariti, e un duello alla pari stabilirà chi dei due dovrà donarsi all'altro per garantirne la sopravvivenza: «il vincitore avrà il cuore e il fegato del vinto...» (p. 140). La profezia rivela che sarà Ali, metà sardo metà arabo, a vivere: la stirpe dei giudici si estingue e vivrà il meticcio, ma il destino ha incrociato le strade dei prigionieri perché i due nel fondo del pozzo sono divenuti fratelli. L'epilogo della storia preconizza ciò che avverrà: il futuro sarà Ali, simbolo dell'altro, l'altro che è anche il noi perché se ne è nutrito³⁰¹.

3.6.3. Nuove forme di alterità

Nelle opere di ambientazione novecentesca il contesto è nettamente mutato: i tempi delle antiche dominazioni e dei conflitti con lo straniero sono ormai un lontano ricordo, eppure si possono ancora scorgere elementi che rimandano a quella contrapposizione di forze e poteri che ha coinvolto la Sardegna per lunghi secoli e assume nell'oggi nuove forme.

Ne *Il figlio di Bakunin* riemerge in tutta evidenza il motivo della cantonalità, vale a dire l'idea soggiacente dell'isola intesa come un microcosmo a sé stante,

³⁰¹ Sul tema del cannibalismo rapportato all'identità cfr. F. REMOTTI, *Contro l'identità*, cit., in particolare il capitolo VIII: *Cibarsi di alterità, morire nell'alterità*, pp. 63-71.

un continente dove le singole componenti appaiono in contrapposizione. Il romanzo pullula di riferimenti all'antagonismo tra i diversi paesi del Sud isolano, tra i quali bersaglio frequente è la cittadina di Guspini che ha dato i natali al protagonista.

Il chitarrista della band di Cesarino Cappelluti parla di una «diffidenza trasmessa di padre in figlio» tra Gonnos e Guspini (p. 92), e coglie l'occasione per esporre la propria critica sui guspinesi e in particolar modo su Tullio: «A Guspini c'è gente di ogni genere, come dappertutto, ma soprattutto maligni e testardi, e quello mi pareva un guspinese tipico, dotato di tutte e due le qualità» (p. 93). Un altro intervistato anonimo, nel suo breve contributo, conferma che «i guspinesi sono cattivi e maligni quasi quanto quelli di Villacidro, bell'altra gente, famosi perché ammazzano i fratelli. Son cose risapute» (p. 86). Allo stesso modo, degli abitanti di Arbus si dice che siano «tonti» e che a Cagliari «diventano famosi soltanto gli scemi» (p. 15). Per ritrovare l'alterità negativa non occorre andar molto lontano: essa è in qualche modo connaturata alla collettività sarda.

Sebbene in questo secondo romanzo non vi siano riferimenti a guerre sanguinose, conflitti armati e brutali conquiste, il rimando a una condizione di subalternità della popolazione locale, per quanto non preponderante e non oggetto diretto del racconto, è comunque presente e fa da sfondo ad alcune testimonianze: si tratta però di una dominazione d'altro segno, di natura principalmente economica.

Il rimando, seppur vago, a «L'Aga Khan» (p. 15) nella zona della Gallura, proprietario della futura Costa Smeralda³⁰², oltre a fornire delle coordinate cronologiche più o meno precise allude alla colonizzazione turistica in atto e alla promozione dell'isola «come ultimo funesto miraggio dei sardi»³⁰³.

302 Karim Aga Khan IV, principe Imam dei Musulmani Ismailiti Nizariti, acquista nel 1962 i terreni della costa gallurese trasformandoli in un paradiso turistico per il jet set internazionale. Per un approfondimento cfr. C. TRILLO, *Territori del turismo. Tra utopia e atopia*, in particolare il capitolo VII, *La fondazione di un territorio per il turismo: la Costa Smeralda*, Alinea Editrice, Firenze, 2003, pp. 65-80.

303 B. CALTAGIRONE, *Identità sarde*, cit., p. 102. Il tema dello sfruttamento turistico si è reso più evidente in tempi recenti ed è stato affrontato anche in ambito letterario. Cfr. almeno F. SORIGA, *Nuraghe Beach. La Sardegna che non visiterete mai*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

Anche le miniere del Sud-Ovest isolano, attorno a cui si concentrano numerosi racconti, furono storicamente affidate alla direzione di dirigenti francesi o belgi, e in effetti anche nel romanzo si dice che i direttori siano stati tutti francesi, come il signor Gaston, amico di Antoni Saba che è il fornitore di calzature della miniera, fino all'arrivo del primo italiano che in piena autarchia fascista era «lombardo e con la camicia nera» (p. 23). L'arrivo di Sorbi (Sorbo, Corbo o Corvo) coincide con il fallimento dell'attività del padre di Tullio, anarchico e antifascista, e soprattutto con l'inasprimento delle condizioni lavorative per i minatori. Il dirigente fascista verrà poi assassinato e ben presto sostituito da uno nuovo, distintosi per aver represso le azioni propagandistiche e sovversive capeggiate da Tullio; esemplificative appaiono le sue dichiarazioni circa la mentalità padronale e la relativa immagine della Sardegna che circolava in quegli anni.

Il nuovo direttore, di cui non viene riportato il nome, nella sua testimonianza definisce l'isola letteralmente una «colonia» (p. 78), parla di «una certa quale stupidità congenita dei locali» e rivolgendosi all'intervistatore prosegue: «Non se ne abbia a male, se viene di laggiù, ma è difficile trovare in Marmilla un uomo d'intelligenza sveglia. Furbacchioni di paese e ubriaconi, in abbondanza. Ma gente d'intelletto...» (p. 79). Malgrado la stagione di scioperi e di occupazioni della miniera il direttore, ostentando disprezzo e riuscendo a «giocare con le parole per sfruttare la loro ignoranza» (p. 81), avrà infine la meglio e riuscirà a licenziare Tullio. A parte la ripetuta «idiozia di quella gente» (p. 80), completano il quadro ulteriori osservazioni sulle donne sarde: «Brutte donne, in Marmilla, basse, molto pelose dappertutto, baffute. E anche lascive e infedeli» (p. 80), che lasciano peraltro intuire intime frequentazioni del direttore con queste ultime.

Grazie alla tecnica narrativa adottata, il narratore mascherato dietro i numerosi intervistati lascia trasparire i diversi punti di vista sul mondo dell'epoca, che offrono un ritratto di una Sardegna accartocciata su se stessa dove i pochi personaggi venuti da fuori sono profittatori esclusivamente preoccupati del loro interesse. A controbilanciare tale visione esterna è la figura

di Tullio, uomo dai mille volti, attivo su più fronti: dalla miniera al sindacato e alla politica, nonché strenuo difensore della causa sardo-mineraria, che si oppone lottando con alterne fortune contro lo sfruttamento esterno.

3.6.4. Il viaggio verso la diversità

Il quinto passo è l'addio rappresenta l'opera in cui lo slancio verso l'alterità, e il grande mondo, ha un rilievo maggiore, in quanto è lo stesso romanzo che coincide con il viaggio che condurrà il protagonista verso una nuova realtà, un altrove indefinito che rappresenta l'altro da sé. Un abbandono a lungo meditato e sognato, «un viaggio illimitato, un esilio in paesi lontani» (p. 189)³⁰⁴ che si configura come una fuga alla ricerca di ciò che Ruggero non è riuscito a trovare nel luogo natio (l'autore come il protagonista), e che possa donargli la sospirata libertà in una nuova comunità. Così pensa fra sé Ruggero mentre si appresta ad abbandonare l'amata e odiata isola, ormai diventata troppo stretta: «[...] sarò libero. La maschera che mi cuciranno addosso, lo straniero, l'isolano, il mendicante, mi nasconderà, occulterà il nome, sarò uomo fra uomini...» (p. 30).

Non è dato sapere dove questo viaggio conduca e se le aspirazioni del protagonista troveranno un riscontro pratico, ma non risulta fondamentale perché i segni dell'alterità sono già tutti dentro la città che si offre sulla pagina, la Cagliari che fa da sfondo alla vicenda esistenziale di Ruggero pare anch'essa protesa verso l'esterno e aperta alla contaminazione:

La nave bianca si allontana e dietro un dente alto e bianco di calcare sparisce l'antica fortezza vedetta dei Fenici, l'avamposto d'Europa al respiro dell'Africa e d'Oriente alle porte d'Occidente, popolato da una scura genia parente di Annibale, adocchiato da

304 Sull'esaltazione del viaggio e della condizione di nomadismo si veda il seguente passaggio: «Nato da genitori nomadi in una casa dove secondo i venti sentivo tamburi algerini o nacchere o pianti di madri di morti ammazzati, ho traslocato a cinque giorni e per tutta l'infanzia ho vagato come uno zingaro.» S. ATZENI, *Con i khmer in Pelikan Straße*, cit., p. 12.

predoni scalzi, battuto da tutti i venti, abitato da [...] ogni genere d'ingegno e vizio e da qualche virtù, come ovunque siano uomini. (p. 73)

La Cagliari del *Il quinto passo* si pone in questo modo in continuità con la Karale di *Passavamo...*, una città che a dispetto della propria condizione insulare diventa crogiolo di genti e popoli che nel tempo ne hanno determinato il carattere plurimo, un luogo di incontro-scontro dove anche in tempi più recenti:

[...] non pochi stranieri che avendo fiutato i profumi del mare di maggio all'alba, a mezzogiorno, di pomeriggio e a sera, non hanno più lasciato la città, inventandosi mille mestieri per campare e trovando mogli o mariti di rara bellezza. (I cagliaritari amano gli stranieri e li accolgono a braccia aperte purché siano se non ricchi almeno belli e buoni mercanti). (p. 37)

Unico punto di vista della narrazione è quello di Ruggero, fatta eccezione per la parentesi relativa a Costante Malu che è però anche lui sardo, come la quasi totalità dei personaggi che compaiono nel romanzo. Significativo appare però un confronto (per quanto frutto dell'immaginazione del protagonista e non centrale nell'economia del testo) tra Gunale e il comandante della nave relativo ai fatti del febbraio del 1977, in cui ancora una volta lo scontro tra i due mondi, quello sardo e quello forestiero, si rende evidente:

«Se la raccontassi così a un giudice ti manderebbe cinque anni in galera per oltraggio alla Corte. Menti come un abissino. Siete una razza infida, voi sardi, io vi conosco, ne ho traghettato milioni. Facce da innocentini, cuori da ergastolani».

«Non tutti siamo così, anzi: quasi nessuno».

«Dillo a un altro. Se avessi una figlia e volesse sposare un sardo, prima le sparerei. Se mi deve dare nipoti siano uomini, non cinghiali. Per fortuna non ho figlie femmine. E tu dove vai con quello zaino? Non è ancora stagione di campeggi nudisti...». (p. 151)

Malgrado le insinuazioni, le accuse e i riferimenti all'«isola di merda» (p. 152) del comandante, Ruggero non reagisce, spiega le sue ragioni e lascia scorrere, dopotutto il «viaggio è tempo di attesa. E di pazienza» (p. 91).

3.6.5. L'alterità globale

Di tutt'altro segno è l'alterità che si ritrova in *Bellas Mariposas*, rappresentata da una sub-cultura omologata. Le periferie di Kasteddu sono difatti espressione di un mondo insieme locale, in quanto connotato dalla specificità del luogo (dalla lingua ai riferimenti spaziali, facilmente riconducibili alla realtà cagliaritana), e allo stesso tempo globalizzato in cui prevalgono modelli culturali mediatici che potrebbero essere i medesimi di una qualsiasi città italiana.

Nel testo numerose sono le citazioni musicali³⁰⁵ e televisive, in particolare si fa riferimento all'emittente locale «Tele Campiranis» (pp. 74, 83), che diviene spesso oggetto del discorso, mentre la televisione accompagna i diversi momenti della giornata tanto che la si trova persino in bagno. L'universo ideologico dei personaggi è infatti televisivo: così il padre di Cate vuole fare come «Rambo» (p. 67) e si vanta di essere stato bello da giovane «come Robert De Niro in Taxi Draiver» (p. 86). La giovane protagonista vive esperienze degne di una soap opera americana, avventure come quelle di «Biutifùl» (p. 97), e i suoi sogni e le sue aspirazioni sono fortemente influenzati dai messaggi veicolati dai mass-media. Cate vuole diventare una rockstar, e anzi non nutre alcun dubbio sul proprio futuro successo:

una cosa voglio dirti e questa è certa Io Ricciotti Alex e forse anche Luisella saremo famosi nel calcio e nella musica

[...]

quando ho quattordici anni vado a cantare con Alex ti farò sentire la mia voce e allora mi dirai se sono scioccata che voglio diventare rockstar o se invece ho la voce più pazzesca che il Signore ha dato a una donna come dice Alex che di voci se ne intende.
(p. 78)

Anche gli altri personaggi condividono con Cate sogni di gloria nel mondo dello spettacolo: il fratello Ricciotti, in particolare, che gioca a calcio, «quando sarà famoso come Viridis o Matteoli o Zola» (p. 78) sposerà una modella come

³⁰⁵ Citazioni in parte reali e in parte inventate come le canzoni «Penso positivo di Iovanotti» (p. 67), «Banane e Lamponi» (p. 83) e il gruppo delle «Cadozas Limpas» (p. 79).

si conviene alle moderne favole da rotocalco. Gli stessi nomi dei personaggi, come, tra gli altri, Moana e Ricciotti, vengono ripresi dalle celebrità del cinema e del calcio.

Altrettanto forte è il rimando a una società in balia del consumismo, entro il tessuto del racconto si inseriscono molteplici citazioni di marchi di abbigliamento, alcuni fedelmente trascritti come «Armani» (pp. 92, 95) o «Levi's» (pp. 73, 93, 95), altri deformati come «Spido» (pp. 85, 88) o «Sciulz» (p. 93)³⁰⁶. Si tratta di «metonimie tipiche della società consumistica, che sostituiscono l'oggetto con il nome commerciale»³⁰⁷ e rendono ben conto dell'orizzonte culturale dei personaggi.

L'autore denuncia allarmato il processo di omologazione in atto nella società dell'apparire e della mercificazione in cui le «antiche abitudini [vengono] sostituite da un'imitazione imbelli di modelli televisivi»³⁰⁸:

i nuovi media... superano la singolarità delle esistenze... amalgamano il gusto e le immagini: l'immagine educa all'immagine... e il processo è appena cominciato... ne vedremo, negli anni a venire...³⁰⁹

Una preoccupante tendenza, di cui non si può che prendere atto e che avvicina più che mai la Cagliari degli anni Novanta ad una qualunque altra parte del mondo. Per riprendere le parole di Atzeni è il «ritratto della Sardegna d'oggi, cambiata, moderna, omologata, dove il marcio ha esattamente lo stesso colore e la stessa puzza che altrove»³¹⁰. Nel racconto già citato *S. Pietro tra i drogati a*

306 Tra le altre marche si ricordano: il motorino «fantic 313» (p. 65), le pistole «Colt magnum» (p. 84), «Uzi» (pp. 84, 103, 104) e «P38» (p. 84), e infine la pentola «Lagostina» (pp. 74, 75). Anche ne *Il quinto passo* si ritrovano nomi di marchi come «Levi's Orange» (p. 126), «Nudo Akuel», «Colgate Defend» (p. 164), ecc.

307 G. SULIS, *Lingua, cultura, identità: riflessioni sulla lingua di Sergio Atzeni*, in F. BRUGNOLO, V. ORIOLES (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. Plurilinguismo e letteratura*. Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone (6-9 luglio 2000), Il Calamo, Roma, 2002, vol. II, pp. 553-570, p. 567.

308 S. ATZENI, *E se realizzassimo una balentia senza fucili?*, cit., p. 995.

309 ID., *Dichiarazione generale in Racconti con colonna sonora*, cit., p. 10.

310 S. ATZENI, *L'indagine di Mannuzzu nel torbido di una Sassari/Italia*, in *SG II*, pp. 816-818, p. 818.

«*Is Mirrionis*», S. Pietro nel suo resoconto a Gesù sulle periferie cagliaritaniche spiega: «San Michele è come dappertutto, Maestro, i buoni e i cattivi, gli stupidi e gli astuti»³¹¹.

3.6.6. «Scoprire l'altro nelle storie che racconta»

Partendo dalle considerazioni esposte finora, il ritratto dell'identità che affiora dalle pagine di Atzeni è riconducibile a un *ethnos* specifico eppure al tempo stesso dinamico e plurale: l'immagine classica della sardità viene rimossa per lasciar spazio, secondo traiettorie e approcci diversificati, all'«isola dall'identità molteplice»³¹². L'importanza di riunire molteplici punti di vista³¹³ trova spazio nella narrativa, che diviene forma espressiva della diversità, e come sembra lucidamente riportare Atzeni il fare letterario altro non è che: «Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia. Scoprire l'altro nelle storie che racconta»³¹⁴. L'alterità si configura in questo modo come una fonte inesauribile di ricchezza, uno spazio di crescita, talvolta dolorosa ma irrinunciabile perché «nessuna cultura può vivere in isolamento totale, deperisce e muore»³¹⁵.

L'autore rifugge da modelli preimposti di matrice essenzialista e rivendicando la propria specificità accetta la contaminazione come condizione necessaria, poiché «solo una “civiltà” resistente si arricchisce senza scomparire, nel confronto con gli altri»³¹⁶. Lo scrittore, per quanto fortemente radicato nella ragione d'appartenenza e convinto sostenitore dell'identità sarda,

311 S. ATZENI, *S. Pietro tra i drogati a «Is Mirrionis»*. *Quasi un apologo*, cit., p. 35.

312 M. C. ANTONA, *L'opera di Sergio Atzeni: una poesia umanista e meridionale*, in «La grotta della vipera», a. XXIV, n. 81, 1998, pp. 34-38, p. 37.

313 Così scrive Atzeni in proposito: «[...] qualunque punto di vista, per quanto limitato, marginale, esterno, dalla più eccentrica periferia dell'impero, è pur sempre un punto di vista, e come tale merita di essere narrato, se si possiedono gli strumenti e il mestiere per renderlo narrabile, cioè più generalmente comprensibile anche per coloro che non condividono quel punto di vista.» S. ATZENI, *Caro Leonardo Sole*, in *I sogni della città bianca*, cit., pp. 177-181, p. 178.

314 ID., *Passavamo...*, p. 189.

315 ID., *Nazione e narrazione*, cit., p. 992.

316 ID., *La cultura spirituale di Babilonia*, cit., p. 791.

non cede ad assolutizzazioni, è animato da un'ansia di verità e da una tensione universalizzante che a buon diritto lo rende – per riprendere Chamoiseau – un «pastore della Diversità»³¹⁷.

Come già evidenziato nel corso della trattazione, l'autore si attribuisce un'identità plurale, direttamente fondata su una tradizione culturale di ampio respiro che include tratti regionali, nazionali o sovra-nazionali, tale pluralità gli consente di sentirsi contemporaneamente e senza contraddizioni sardo, italiano, europeo, e di rivolgere un accorato appello alla convivenza nella diversità:

È pericoloso non capire che la tradizione che muove dalle pagine di una Bibbia spesso fraintesa (in buona e malafede) e passa per Leonardo, Rabelais, Bach, Cervantes, Van Gogh, Einstein (e chi più ne ha più ne metta) ci unisce molto più di quanto ci possano dividere i vizi e i difetti di ogni etnia o le memorie di massacri non lontani?³¹⁸

L'identità di Atzeni è dunque un'identità composita, costruita su «un intreccio di storie»³¹⁹, una posizione che lo avvicina al novero eterogeneo degli autori creoli e postcoloniali.³²⁰ Molta critica propone infatti un'interpretazione postcoloniale³²¹ che trova la propria giustificazione nell'operazione di riscrittura della storia sullo sfondo di una Sardegna intesa come caso di colonialismo interno all'area italiana, nel particolare uso di una lingua plurima, e in virtù della mediazione di Chamoiseau, discorso che – si potrebbe aggiungere – può essere valido solo per l'ultima parte della produzione narrativa.

317 P. CHAMOISEAU, *Per Sergio*, in “La grotta della vipera”, a. XXI, n. 72-73, 1995, p. 23.

318 S. ATZENI, *Nazione e narrazione*, cit., p. 992.

319 J. BERNABÉ, P. CHAMOISEAU, R. CONFIANT, *Elogio della creolità*, Ibis, Como, 1999 (ed. or. 1989), p. 21.

320 Tra i contributi che sostengono questa tesi si segnalano: B. WAGNER, *Sergio Atzeni. Zur Poetik des Postkolonialen*, cit.; M. PALA, *Sergio Atzeni: scrittore post-coloniale* in *TRMN* cit., pp. 111-132; G. SULIS, *Dalla resistenza anticoloniale alla condizione postcoloniale. La Sardegna di Sergio Atzeni*, cit.; R. ONNIS, *La sardità postcoloniale di Sergio Atzeni: contro una concezione purista ed essenzialista delle nozioni di popolo e nazione* in G. CONTARINI, M. MARRAS, G. PIAS (a cura di), *Identità sarda del XXI secolo. Tra globale, locale e postcoloniale*, cit., pp. 59-75.

321 Per una panoramica sulla letteratura postcoloniale cfr. S. ALBERTAZZI, *Lo sguardo dell'altro: le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma, 2000; ID., R. VECCHI, *Abbecedario postcoloniale*, Quodlibet, Macerata, 2001; M. MELLINO (a cura di), *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, Meltemi, Roma, 2009; A. GNISCI, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma 2003; R. DE ROBERTIS, *Fuori centro. Percorsi post-coloniali nella letteratura italiana*, Aracne, Roma, 2010.

Diverse appaiano le posizioni in merito, le quali, più o meno condivisibili, esulano dal presente studio. Marci parla della letteratura sarda nei termini di una «letteratura postcoloniale ante litteram»³²²; altri autori ammettono o meno l'esistenza di un postcoloniale endogeno. Tenendo presente l'idiosincrasia manifestata da Atzeni nei confronti delle cosiddette «etichette», risulta facile ritenere che un simile inquadramento sarebbe in qualche modo risultato stretto a un autore che «non ha più una forma che lo contenga. Essa è già dissolta, tutta in vibrazione, addirittura fibrilla»³²³, cosicché le categorizzazioni proposte appaiono in un certo senso sempre relative e non applicabili alla sua opera nel complesso. Ad ogni modo, ciò che risulta fondamentale in questa analisi è mettere in risalto come la sardità elaborata da Atzeni sia aperta allo scambio con l'esterno e proponga un modello di «insularità non isolata»³²⁴.

322 G. MARCI, *In presenza di tutte le lingue del mondo*, cit., p. 21.

323 F. CORDELLI, *Frafi-figure come cristalli lucenti*, cit., p. 41.

324 G. MARCI, *Introduzione*, in *Sì...otto!*, cit., p. 32.

Capitolo IV
Lingua e identità

4.1. Questioni di stile

La rappresentazione dell'identità entro la narrativa atzeniana si riflette adeguatamente nella lingua e nello stile dello scrittore, che ha fatto di questo tema il centro nevralgico della propria poetica. Temi e scelte linguistiche si compenetrano sostenendosi vicendevolmente ed è pertanto utile soffermarsi su quegli aspetti della prosa in cui si riversano ulteriori elementi che contribuiscono a costruire l'affresco identitario proposto da Atzeni, non prima però di aver fatto almeno cenno ai tratti salienti di uno stile sincretico e sperimentale¹. Se dal punto di vista tematico è forte la coesione tra i diversi romanzi, data la sua «natura *in fieri*», l'opera di Atzeni non si può considerare «un unicum in quanto a stile e moduli espressivi»².

La scrittura è praticata come un'arte manuale: l'autore si definiva infatti «un artigiano»³, uno «*Sprachkünstler*»⁴ che perfeziona a lungo, con estrema cura e precisione i propri scritti. Ogni pagina è il risultato di un lavoro scrupoloso e meticoloso: «impiego una vita a scrivere una sola pagina»⁵, dice Atzeni, e talvolta arriva a correggere le opere anche dopo la pubblicazione.

4.1.1. Poetica del frammento

Tra le cifre costanti più evidenti che interessano lo stile troviamo la frammentazione del testo (sia a livello contenutistico che strutturale) costruito su una struttura «a blocchetti»⁶. La narrazione è infatti spezzata, scomposta in blocchi di lunghezza variabile, marcati graficamente da spazi bianchi nella pagina senza che tra gli uni e gli altri intercorra necessariamente un'esplicita correlazione. Gli intrecci vengono così privati di una consequenzialità

1 Per uno studio sullo stile dei narratori sardi si rimanda a C. LAVINIO, *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, cit.

2 T. PABA, *Il tropico alegre e i tristi tropici sardi* in *TRMN* cit., pp. 101-110, p. 108.

3 G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 36.

4 B. WAGNER, *Sardinien, Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme*, cit., p. 40.

5 G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 40.

6 L. CANALI, *Tre modi di raccontare*, in "Il Giornale", 8 febbraio 1996

logico-casuale definita: la fabula viene ricostruita mediante analessi e prolessi e spetta al lettore la costruzione attiva del senso dell'opera.

Un esempio particolarmente vistoso è costituito da *Il figlio di Bakunin*, in cui la frammentarietà è coesistente alla struttura del racconto, tanto che anche i singoli capitoli diventano frammenti costituiti da pochissime proposizioni. Casi estremi sono il capitolo X: «L'ho conosciuto a Carbonia. Aveva l'amante e non gli piaceva lavorare.» (p. 42), e il capitolo XXI: «L'ho sentito, una volta, nel '51, mi pare, quando cantava con Cesarino Cappelluti. Per me era un montato e non sapeva cantare» (p. 85). Insieme ai capitoli più estesi se ne ritrovano alcuni che hanno la lunghezza di una pagina o due.

Alla struttura per frammenti corrispondono una scrittura priva di artifici retorici e una sintassi semplice, che procede per periodi brevi e paratattici in cui anche i singoli enunciati sono sottoposti a un processo di riduzione. Le frasi sono contratte e vengono eliminate le parti del discorso non strettamente necessarie, dagli articoli alla punteggiatura.

Tale scelta risponde a un'esigenza di essenzialità contenutistica e di rapidità espressiva⁷. Al contempo l'utilizzo del frammento «che evidenzia il mutare di punti di vista e di angolazioni percettive»⁸ contribuisce a fornire un quadro contrappuntistico della realtà, ricostruita mediante episodi giustapposti. Le diverse sequenze che si susseguono rapidamente consentono una moltiplicazione dei punti di vista in un gioco prismatico di opposizioni e antitesi.

Gli stacchi della narrazione che rappresentano le pause e i silenzi consentono la riproduzione di un particolare ritmo narrativo, e appaiono in sintonia con un determinato modo di pensare, una forma mentis che potrebbe essere ricondotta a una certa “laconicità sarda”⁹.

La concisione e l'essenzialità della lingua, sottoposta a un processo di

7 Cfr. I. CALVINO, *Rapidità* in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 2015 (ed. or. 1988), pp. 33-56.

8 C. LAVINIO, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, cit. p. 65.

9 Così scrive l'autore in proposito: «Forse perché è dei sardi il silenzio? I sardi sono di poche parole, alle confessioni e agli sfoghi preferiscono i silenzi spezzati soltanto da un campanaccio lontano, o da uno sparo.» S. ATZENI, *Un amico, a Babele*, cit. p. 80.

condensazione semantica, conferisce inoltre alla parola una maestosa pregnanza: il linguaggio tende verso il lirismo nelle fulminee descrizioni di particolari immagini, molte delle quali espresse attraverso suggestive metafore come, tra le altre, quelle che si ritrovano nell'*Apologo*: «con la sinistra agita un ventaglio rosso, farfalla sanguigna sulla mantigna nera» (p. 32), o ancora «muove nell'aria le dita ossute, rami di mandorle invernali» (p. 86). Sono queste le «frasi-figure come cristalli lucenti»¹⁰ che si materializzano sulla pagina; lo scrittore, convinto che «un'immagine [valga] più di mille parole»¹¹, è alla ricerca di una parola diretta, sintetica ed efficace, in grado di ristabilire un dialogo tra la parola e il mondo.

4.1.2. Stile cinematografico

La narrazione, che procede per frammenti tesi a fornire scorci e prospettive multipli sulla realtà, si dispiega attraverso un susseguirsi di immagini (o inquadrature) e potrebbe essere ricondotta a uno stile prettamente cinematografico. Il racconto viene infatti costruito sulla sovrapposizione di diversi piani temporali e narrativi e su intrecci multipli che, grazie anche a una studiata impaginazione, si presentano come cambi di scena colti «in una sorta di presa diretta»¹². Per dirla con Calvino, all'origine di ogni racconto c'è «un'immagine visuale»¹³ che solo in un secondo momento trova un'equivalente nella parola scritta. Attraverso una prosa essenziale e un uso sapiente della metafora Atzeni restituisce delle immagini visuali che, rimontate in rapida sequenza, diventano come proiezioni cinematografiche.

L'*Apologo* costituisce un ottimo esempio di applicazione di tale tecnica. Attraverso una serie di immagini che variano tra inquadrature a campo lungo e messe a fuoco sui particolari, come una sorta di “zoom”, lo sguardo del narratore spazia sui luoghi della narrazione: dalle campagne si sposta nelle vie

10 F. CORDELLI, *Frasi-figure come cristalli lucenti*, cit., p. 41.

11 S. ATZENI, *Il demonio è cane bianco*, in *Bellas Mariposas*, cit., pp. 13-59, p. 56.

12 C. LAVINIO, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, cit. p. 65.

13 I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 90.

della città, addentrandosi nell'aula del tribunale e nel palazzo viceregio, per poi giungere alla palude “incantata”. In un'alternanza di spazi interni ed esterni, lo scrittore con «mirabile mimetismo» offre una carrellata di immagini che producono un «effetto cinetico del racconto»¹⁴, e creano giochi di ombre, luci e tonalità cromatiche.

Il narratore mantiene un occhio vigile sul narrato ma dissimula il suo intervento affidando il racconto alle immagini o alle parti dialogate nell'intento di creare una narrazione che si stacchi dalla pagina per farsi autonoma, lasciando che i personaggi agiscano liberamente; egli interviene esclusivamente per velocizzare la prosa, spiegando e riassumendo ciò che non si evince dalle inquadrature.

Alla resa cinetica contribuiscono le visioni degli stessi personaggi che si perdono nel loro «cinema mentale»¹⁵, come quando «nella testa di Don Rodrigo un sipario segreto si apre su una scena colorata» (p. 16). L'organizzazione scenica del racconto, con il mutare di angoli visuali e con i repentini tagli di scena, è riconducibile all'influenza del teatro¹⁶, tanto che tra i critici c'è chi sostiene che la «teatralizzazione» costituisca uno degli «elementi chiave» dello stile di Atzeni¹⁷. La scrittura, che procede per accostamenti di immagini, è al tempo stesso «gestuale, molto espressiva»¹⁸, ricca di suggestioni che la rendono dinamica e dunque cinematografica.

Esemplare appare il finale de *Il quinto passo* in cui il racconto, come già ricordato, si chiude con un'unica parola: «nero», un vocabolo isolato che data la sua particolare collocazione assume un significato totale, estendendosi fino a invadere il campo visivo come una schermata nera che chiude la scena.

14 D. MANCA, *Una storia immobile delle due Sardegne*, cit., pp. 163, 169.

15 I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 85.

16 Oltre alle già citate opere teatrali dell'autore, si rimanda alle recensioni teatrali nella sezione II: *Teatro, radio, tv*, in *SG II*, pp. 473-532. Cfr. anche S. BULLEGAS, *La parola e il teatro*, in “La grotta della vipera”, a. XXI, n. 72-73, 1995, p. 37-38.

17 T. PABA, *Il tropico alegre e i tristi tropici sardi*, cit., p. 127.

18 F. CORDELLI, *Frasi-figure come cristalli lucenti*, cit., p. 41.

4.1.3. *Stilmischung*

Forte delle sue esperienze in molteplici campi della cultura, lettore onnivoro ed eclettico, Atzeni si rivela un intellettuale poliedrico capace di cimentarsi in generi assai differenti che si riversano nella pagina romanzesca. L'autore ripercorre le diverse forme della letteratura confrontandosi con la cultura tradizionale, cioè gli archetipi letterari della narrazione orale (il mito, la fiaba, la leggenda) ricombinati con i generi della cultura popolare urbana, che accolgono le suggestioni derivanti dal cinema e dal fumetto¹⁹. Avverso ad ogni forma di distinzione tra cultura alta e bassa e intento a ridurre la separazione tra letteratura e popolo già segnalata da Gramsci²⁰, Atzeni cerca di dilatare i confini letterari conferendo dignità a quei materiali di scrittura spesso esclusi dai «rigidi steccati delle letterature nazionali»²¹.

Di qui il ricorso a una scrittura complessa e polimorfa che fa della mescolanza stilistica o *Stilmischung* – per riprendere Erich Auerbach²² – il proprio centro espressivo. Nella pagina atzeniana si riversano difatti i più diversi generi e linguaggi, accostati secondo svariati procedimenti creativi. Si pensi all'influenza del giallo²³, i cui prestiti sono rintracciabili in molta scrittura: dalla struttura a inchiesta in *Bakunìn*, ad alcuni episodi del *Il quinto passo*, o ancora alla sparatoria che chiude *Bellas Mariposas*, peraltro definito un «antigiallo» o «giallo sui generis»²⁴ e che, a dispetto della brevità, si distingue per un'originale e idiosincratice combinazione di generi narrativi, tra cui la fiaba, il racconto *noir* e la cronaca documentaria.

Su quest'ultimo aspetto si potrebbero fare numerosi esempi. Ciò che risulta fondamentale è però notare che la scelta di argomenti, tratti con evidenza dalla cronaca cittadina (in particolare ne *Il quinto passo* e in *Bellas Mariposas*), si

19 Cfr. G. LO CASTRO, *Tra racconto e costruzione di leggende*, cit., p. 247.

20 Cfr. C. SEGRE, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Einaudi, Torino, 2005, p. 39.

21 M. PALA, *Sergio Atzeni, autore post-coloniale*, cit., p. 132.

22 Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke Verlag, Bern, 1959 (ed. or. 1946).

23 G. SULIS, *Sergio Atzeni giallista*, in “La grotta della vipera”, a. XXVII, n. 94, 2001, pp. 9-17.

24 G. MARCI, *Le scuole sarde di giallo*, in “La grotta della vipera”, a. XXVII, n. 94, 2001, pp. 3-7, p. 5.

coniuga con uno stile stringato e talvolta nominale, elemento che sembra ricongiungere le due linee della produzione dello scrittore: quella letteraria e quella giornalistica²⁵.

La pluralità di generi è ampliata dalla diversità dei registri adottati che consentono brusche variazioni e imprevedibili “impennate”, rendendo la scrittura profondamente sincretica. Risulta oltremodo complesso discernere, senza rischiare di cadere in eccessi interpretativi, le diverse anime che abitano i romanzi di Atzeni, soprattutto in virtù del fatto che questi si caratterizzano per la propria polivalenza, vale però la pena citare almeno un aspetto che si rivela più costante di altri: la «mescolanza del sublime e del grottesco»²⁶.

In un altalenarsi tra toni alti e bassi, la tensione lirica di molti passi dedicati alla descrizione dei paesaggi o alla resa di una particolare atmosfera viene ben presto smorzata da ricadute verso il basso, nell'intento di mostrare nella sua complessità una realtà che oscilla tra poli opposti. È una scrittura che riesce a far convivere nella stessa pagina gli aspetti più disturbanti e sublimi dell'essere al mondo: «il gusto per l'antitesi e l'ossimoro», che si estende a tutti gli elementi del racconto coinvolgendo sia l'aspetto ideologico che quello linguistico, può essere considerato l'aspetto chiave dell'opera atzeniana²⁷.

Stante questo quadro Atzeni risulta figlio del proprio tempo, inserendosi nello *Zeitgeist* della postmodernità che ha fatto della eterogeneità e della commistione di generi, di temi e di linguaggi, mutuati da altri codici espressivi, i suoi caratteri distintivi²⁸. Sebbene l'autore si riconosca nella cerchia dei «poveri scrittorucoli postmoderni»²⁹ e alcuni aspetti della scrittura rientrano entro tale filone narrativo, come un certo stile *pulp* dalle tinte forti e esasperate, prende le distanze dalla letteratura di consumo e si rivela critico nei confronti di alcuni scrittori a lui contemporanei che reputa eccessivamente «venezianeggianti»³⁰.

25 Sul rapporto tra letteratura e giornalismo cfr. A. PUPAZZI, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1998.

26 E. AUERBACH, *Mimesis*, cit., p. 515.

27 I. PUGGIONI, *Sergio Atzeni e i racconti dalla Città bianca*, cit., p. 74.

28 Cfr. R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

29 S. ATZENI, *Il dialetto scompare e il "gergo" dilaga*, cit., p. 840.

30 Lo scrittore, passando al vaglio la letteratura coeva, scrive di alcuni scrittori: «Gianni Brera

L'isolamento (in senso lato e stretto) che gli consente di coltivare uno «spazio chiuso di silenzio e di approfondimento in cui cercare di crescere per sé e per gli altri»³¹, mette l'autore al riparo da cadute nel «cannibalismo»³². Atzeni non si piega a una scrittura egocentrica e narcisistica, né cede tanto meno alla cronaca scurrile fine a se stessa: semmai nella sua scrittura di taglio antropologico (alla Pasolini) prevale l'aspetto documentario e l'interesse per la condizione umana, come lo stesso autore spiega:

Il poeta si fa tramite, mezzo di trasmissione, della complessità del reale, caricando su di essa anche le proprie personali angosce, le proprie premonizioni: ma non riforma il reale a suo gusto, non lo riordina secondo criteri preordinati: lo accoglie, e se ne lascia persino travolgere.³³

Seguendo un «percorso di ricerca profondamente personale e indipendente da stili e da modelli»³⁴ Atzeni rifiuta filiazioni letterarie³⁵, rivendicando la propria originalità³⁶. La scelta del plurilinguismo e la preferenza per le strutture narrative complesse, che richiedono uno sforzo e una partecipazione del lettore, gli devono la definizione di «scrittore difficile»³⁷. Altrettanto difficoltoso è riuscire a trovare una definizione esaustiva che consenta di inquadrarne lo stile: la proposta più convincente sembra quella di Giovanardi che parla di una «scrittura di confine», una scrittura cioè

ha inventato un verbo, per questi tizi: venezianeggiano. Ecco, i migliori mi paiono un po' troppo venezianeggianti» S. ATZENI, *I salvati e i sommersi*, in *SG II*, pp. 842-846, p. 842-3.

31 E. FERRERO, *Custode delle memorie*, cit., p. 26.

32 Cfr. D. BROLLI (a cura di), *Gioventù Cannibale*, Einaudi, Torino, 1996.

33 S. ATZENI, *Il caos apparente del terrorismo*, in *SG II*, pp. 698-699, p. 700 [recensione a *Il Caos* di P. P. Pasolini].

34 T. PABA, *Il tropico alegre e i tristi tropici sardi*, cit., p. 108.

35 Atzeni sostiene di non essersi ispirato a nessun modello in «modo preciso, voluto ed esplicito» Cfr. S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, p. 86; Tra i critici c'è infatti chi parla di un «universo reticente dell'intertestualità dell'autore», M. FARNETTI, *Una cerca mediterranea*, cit. p. 88.

36 Gli unici modelli espressamente indicati dall'autore sono Oreste del Buono cfr. E. SELLERIO, *Le notti della scrittura*, cit., p. 24; e Gianni Brera per «l'impasto di padano, latino e italiano», per «le allegre follie verballi». S. ATZENI, *Sportivi sì, ma sedentari*, in *SG II*, pp. 663-664, p. 664.

37 G. MARCI, *LM*, cit., p. 30.

[...] sempre intenta a minare un equilibrio riconoscibile ed etichettabile nel momento stesso in cui pare tutta concentrata nel costruirlo, e dunque almeno bifronte, cangiante, complessa, capace di slittare in un attimo dal comico, al tragico, dal lirico al referenziale, dal meditativo al visionario, dallo sberleffo al singhiozzo.³⁸

38 S. GIOVANARDI, *Prefazione in Il quinto passo è l'addio*, cit., p. 13.

4.2. Il plurilinguismo

4.2.1. Presupposti teorici

Nell'opera di Atzeni la rappresentazione di un'identità specifica e al tempo stesso plurale trova un'adeguata corrispondenza nel plurilinguismo³⁹ riprodotto nella scrittura, sullo sfondo di una Sardegna intesa come universo plurilingue e in cui «ogni paese [parla] una lingua diversa»⁴⁰. Per narrare la realtà tutta nelle sue molteplici sfaccettature occorre quindi ricreare un linguaggio letterario in grado di esprimere le peculiarità di una realtà fortemente connotata in termini etnici, che non sia però confinato in una dimensione regionalistica.

L'autore riteneva che la tradizione italiana fosse ormai «in piena caduta»⁴¹ e avvertiva la necessità di rinvigorire l'italiano letterario ampliandone le potenzialità espressive. Atzeni opta così per una lingua fortemente sincretica che su base italiana fonde elementi alloglotti provenienti dal sardo (nelle sue varianti), da altre lingue (dal latino all'inglese) o da alcune deliberatamente inventate⁴², secondo la «linea scura» tracciata da Gadda e Meneghello⁴³. Il presupposto teorico di una prassi scrittoria originale e sperimentale può essere ben sintetizzato nelle seguenti righe:

Secondo me la letteratura è il paese della lingua. Quello che si fa in letteratura è manipolare la lingua a fini di comunicazione. Questo è lo scopo della letteratura, che è racconto, poesia, ma è anche saggio. [...] La letteratura è il campo dove si fa la lingua, la si costruisce, la si piega agli strumenti della comunicazione⁴⁴.

Spazio privilegiato per forgiare la lingua è dunque la letteratura, terreno su cui

39 Plurilinguismo: «la pratica cioè dell'uso alternativo di tre o più lingue», incluse anche le varietà di una stessa lingua. U. WEINREICH, *Lingue in contatto*, Bollati Boringhieri, Torino, 1974 (ed. or. 1953), p. 3.

40 S. ATZENI, *Con i khmer in Pelikan Straße*, cit., p. 138.

41 ID., *Certi romanzi... sardi*, cit. p. 800.

42 Per un'analisi panoramica sul plurilinguismo nell'opera di Atzeni, cfr. G. SULIS, *Lingua, cultura, identità: riflessioni sulla lingua di Sergio Atzeni*, cit.

43 S. ATZENI, *L'indagine di Mannuzzu nel torbido di una Sassari/Italia*, cit., p. 817.

44 G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 39.

reinventare il mezzo espressivo per superare i limiti comunicativi. Poiché la lingua si presenta come «linfa vitale della “diversità”»⁴⁵ che si arricchisce grazie all'incontro con altre lingue, allo scrittore spetta il compito di plasmarla secondo i propri intendimenti artistici⁴⁶.

Un importante contributo nell'elaborazione della poetica del plurilinguismo si deve alla traduzione di *Texaco*, che consente ad Atzeni di avvicinarsi alla concezione letteraria della «creolità» proposta dagli scrittori martinicani: tra cui lo stesso Chamoiseau e il suo connazionale Glissant⁴⁷. Nel loro *Écrire la parole de nuit* gli autori esaltano la scrittura «opaca» capace di rivelare una parola notturna e oscura, magica e suggestiva, propria di una specifica condizione etnica. È solo attraverso l'«opacità» e il miscuglio linguistico ad essa correlato che può essere difesa la diversità e restituita la complessità di una dimensione culturale marcata etnicamente⁴⁸. Al di là delle affinità e dei prestiti, gli autori condividono l'esperienza dell'insularità e di una condizione periferica in un mondo globalizzato dove non esistono più opposizioni binarie tra l'indigeno e il forestiero perché le loro strade si sono incrociate, unendosi fino a formare una nuova composita identità.

Chamoiseau, che instaurò con il suo traduttore un rapporto intellettuale fondato sulla stima reciproca, spiega la loro comune volontà di superare le barriere linguistiche in nome della libertà espressiva: «Eravamo d'accordo perché le lingue perdano il loro orgoglio ed entrino nell'umiltà dei linguaggi, dei linguaggi liberi, dei linguaggi folli, dei trasalimenti che li rendono disponibili a tutte le lingue del mondo»⁴⁹.

Atzeni rimane indubbiamente affascinato dalle teorie degli scrittori creoli in quanto riconosce un tratto comune nelle rispettive poetiche e come si legge nel racconto che costituisce il primissimo esordio letterario: «Le parole sono note

45 S. ATZENI, *Popolo, la tua lingua vincerà sugli Aragonesi*, in *SG II*, pp. 519-521, p. 520.

46 Cfr. G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 37.

47 Nel maggio del 1995 Atzeni segue alcuni seminari di Édouard Glissant all'Università di Parma. Cfr. E. PESSINI (a cura di), *Du Pays au Tout-Monde. Écriture d'Édouard Glissant*, Istituto di Lingue e Letterature Romanze, Parma, 1998.

48 P. CHAMOISEAU, É. GLISSANT, *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, (a cura di) R. LUDWIG, Gallimard, Paris, 1994.

49 P. CHAMOISEAU, *Per Sergio*, cit., p. 22.

di un ballo, non bisogna capire...»⁵⁰, le parole talvolta ridotte a puro suono nella pagina evocano un ritmo, un'atmosfera, in cui il lettore, una volta abbattute le barriere del significato, non può far altro che immergersi. È il suono che si fa racconto, una narrazione che, svincolata dai canoni tradizionali, esplora nuove strade espressive in cui il significante supera il significato per poter «cogliere dal suono delle parole il loro vero significato, qualunque cosa affermino in apparenza»⁵¹.

Atzeni attinge principalmente alla lingua sarda⁵², e seguendo svariati meccanismi creativi, approda a soluzioni stilistiche molto differenti. Al sardo vengono attribuite funzioni diverse: da un lato è volto a riprodurre un effetto comico e straniante, e viene utilizzato in situazioni espressive di forte connotazione popolare; dall'altro, assume, in determinati contesti, una valenza poetica. Così spiega l'autore: «quando cerco una parola che abbia un suono diverso, che porti anche una specificazione più precisa, uso il sardo»⁵³.

Se in una prima fase di scrittura l'immissione dei dialettismi appare assai cauta, con l'utilizzo di pochi termini generalmente tradotti, in una fase più matura gli innesti dal sardo, oltre ad essere più numerosi, sono perlopiù privi di traduzione. Il cammino intrapreso non è privo di ostacoli e indica una intensa ricerca di uno stile definito. Il fatto che due opere come *Passavamo sulla terra leggeri* e *Bellas Mariposas*, che possono essere considerate agli antipodi sotto molteplici aspetti e in particolare sotto il profilo linguistico, siano state scritte quasi contemporaneamente, è indice di una ricerca ancora in atto

50 S. ATZENI, *Araj dimoniù (Il demonio è cane bianco)* in *Bellas Mariposas*, cit., p. 56.

51 ID., *A che serve slogarsi un polso in montagna*, in *Gli anni della grande peste*, cit., pp. 142-149, p. 145.

52 L'atavica questione dell'identità sarda ancorata al problema della lingua si impone nel dibattito politico isolano a partire dagli anni Settanta con la prima proposta di legge a tutela della minoranza linguistica del 1978. La legge regionale n. 26 del 15 ottobre 1997 per la «Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna» conferisce infine al sardo lo statuto di lingua minoritaria dell'area italiana. Cfr. P. PITTALIS, *Storia della letteratura in Sardegna*, cit. Restano tuttavia insoluti i problemi legati all'unificazione delle diverse varianti (campidanese, logudorese, e gallurese), e all'insegnamento della lingua nelle scuole. Per una recente sintesi sul dibattito linguistico in chiave identitaria, cfr. M. ARGIOLAS, R. SERRA (a cura di), *Limba lingua language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, Cuec, Cagliari, 2001.

53 G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 37.

improvvisamente interrotta. Secondo l'interpretazione di Marci, Atzeni non aveva ancora trovato una propria cifra stilistica e *Bellas Mariposas* svelerebbe la direzione che avrebbe preso la sperimentazione linguistica dell'autore, considerando che lo stesso racconto sarebbe potuto diventare un nuovo romanzo⁵⁴.

In generale, se si ripercorrono a grandi linee le opere, è evidente come l'utilizzo del sardo in rapporto all'italiano assuma valenze diverse. Nell'*Apologo*, ad esempio, viene accentuata l'opposizione tra la lingua madre e la lingua imposta dall'esterno; sulla stessa linea in *Bakunìn* il sardo, cui è riservata la sfera dell'oralità, è destinato agli usi bassi. La cesura si compie con *Il quinto passo*, in cui l'immissione dei "sardismi" diventa più consistente, per arrivare poi agli esiti estremi di *Bellas Mariposas* in cui le due lingue si mescolano nel tessuto narrativo secondo diversi processi di contaminazione linguistica. Caso a parte è costituito da *Passavamo...*, il tentativo è qui quello di reinventare *ex novo* una lingua originaria della cultura proto-sarda.

L'operazione di recupero della lingua locale si concentra in particolare sul dialetto cagliaritano, un idioma profondamente ibrido⁵⁵ a lungo confinato in una posizione di subordinazione nel panorama linguistico isolano⁵⁶, riabilitato a lingua letteraria da Atzeni, che si dichiara «incantato dalla diversità di parole» del dialetto della sua città: «un miscuglio di campidanese, logudorese, castigliano, italiano e persino siciliano e napoletano»⁵⁷.

54 Cfr. A. M. AMENDOLA, *Intervista a Giuseppe Marci su Sergio Atzeni*, in *L'isola che sorprende*, cit., pp. 205-213, p. 208.

55 Cfr. G. PAULIS, I. PINTO, I. PUTZU (a cura di), *Repertorio plurilingue e variazione linguistica a Cagliari*, Franco Angeli, Milano, 2013.

56 Cfr. G. PAULIS, *Dialetto di Cagliari*, in "La grotta della vipera", a. XXII, n. 76-77, 1996, pp. 57-58.

57 S. ATZENI, *Con i khmer in Pelikan Straße*, cit., p. 138.

4.2.2. Analisi dei testi

a) *Apologo del giudice bandito*

Nell'*Apologo* l'autore riproduce un linguaggio ipotetico in grado di rievocare il contesto linguistico della Cagliari del XV secolo, e seppure l'italiano in quel periodo non veniva parlato in Sardegna, la lingua italiana arricchita dalla presenza di sardismi, ispanismi e latinismi si apre alla contaminazione per riprodurre mimeticamente, attraverso un linguaggio irrealista ma verosimile, la situazione plurilinguistica dell'epoca.

Per quanto concerne l'uso del sardo⁵⁸, oltre a vocaboli che costituiscono dei veri e propri «realia»⁵⁹ (e risultano pertanto intraducibili se non mediante parafrasi) come *balentia*, *balente(s)*, *bardana*, *muttettu*, *mammuthone* e *launeddas*, la lingua accoglie ulteriori termini⁶⁰ indissolubilmente legati ad un microcosmo dalle coordinate ben definite e riconducibili a un preciso codice di usi e costumi tipicamente isolano. Tra i sardismi assumono un certo rilievo *logu* (luogo) e *istrangiu* (straniero), parole-chiave che ruotano attorno al campo semantico dell'identità.

In alcuni contesti i termini vengono lasciati nella loro opacità, cosicché i significati devono essere ricostruiti a partire dal contesto, in altri, il narratore fornisce direttamente una definizione o un sinonimo. È il caso di alcune specie animali, come *pibitziri*: nel testo si legge infatti «la locusta, altrimenti detta cavalletta e nel volgare del luogo pibitziri» (p. 65); *stelladas*: «blatte [...] della specie che chiamano stelladas» (p. 89); e ancora *merdonas*: «topi lunghi e neri

⁵⁸ Da qui a seguire i corsivi per i vocaboli in sardo o in altre lingue sono di chi cita. Non si è ritenuto necessario tradurre i termini già incontrati nel corso della trattazione e alcuni che non risultano fondamentali ai fini dell'analisi. Le verifiche terminologiche sono state effettuate in: M. PUDDU, *Ditzionariu*, Condaghes, Cagliari, 2015 [www.ditzionariu.org]; A. RUBATTU, *Dizionario universale della lingua di Sardegna*, Edes, Sassari, voll. II, 2006 (ed. or. 2003); un primo glossario dei termini utilizzati da Atzeni si trova anche in G. MARCI, *LM cit.*, pp. 130-143.

⁵⁹ Per una definizione di realia si rimanda a B. OSIMO, *Traduzione e qualità*, Hoepli, Milano, 2004, pp. 81-84.

⁶⁰ Cfr. almeno: *brebus* (preghiere popolari contro il malocchio), *abardente* (acquavite), *pabassinis* (dolci tipici), *trija* (posidonia), *cicia* (cuffia).

che chiamano merdonas» (p. 89). L'autore in questa fase è frenato dal timore di non essere compreso e viene in soccorso al lettore italofono mediante traduzioni e parentesi metalinguistiche in grado di chiarire i significati che potrebbero andar perduti.

L'uso del sardo si addensa in particolare attorno ai personaggi popolari, come il contadino Lilliccu che intona *muttetti*, ovvero dei canti popolari nella forma di aforismi, spesso cantati per allontanare i cattivi presagi⁶¹. Così intona Lilliccu: «Se tu mi vedrai interrare, allor mi crederai, ingrato mi dirai, quest'è morto per me...Trallalleru lerà lerà lalleru, trallalleru lallerilla rillellà.» (p. 10)⁶².

Una patina di regionalità e di colore locale è dovuta inoltre alla presenza di calchi linguistici dal sardo. Sul piano sintattico sono visibili fenomeni di dislocazione a sinistra: «Buoni sono, non giudei» (p. 21), «Stasera da Aleni lo racconto», (p. 42) o «cavallette marce, portano» (p. 45); tra i calchi semantici si ricordano invece: «perché non la prendano a occhio» (p. 58) e «perché puzzano il mondo» (p. 42). Significativi nei dialoghi tra i personaggi sardi appaiono i proverbi scritti in italiano ma evidentemente tratti dal sardo: «Non vedi il culo dell'asino se non ci ficchi il naso»; «vai al mare e non trovi acqua» (p. 22); tutti elementi che rendono ben conto della caratterizzazione del linguaggio dei personaggi, ma è ancora un abbozzo di un gusto per la connotazione linguistica che verrà largamente utilizzato nei romanzi successivi.

L'uso del sardo si estende infine ad altre componenti testuali, come nelle indicazioni toponomastiche, in cui prevale l'utilizzo dei nomi storici, e nell'antroponimia tipica: si ritrovano così nomi di origine antica come Itzoccor, Arsocco, Nazzia, Annicca, Kuaili, insieme alle varianti in sardo di nomi comuni: Franzisku e Peppineddu.

In molti luoghi del romanzo la lingua locale, proposta attraverso

61 Sulla poesia popolare sarda cfr. A. M. CIRESE, *Ragioni metriche. Versificazioni e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo, 1988.

62 Altri esempi si trovano alle pp. 11, 19. Si tratta di alcuni versi tratti dalla raccolta di R. GARZIA, *Muttettus cagliaritanu*, Edes, Cagliari, 1977 (ed. or. 1917) recensiti da Atzeni e riproposti in italiano nel romanzo. Cfr. S. ATZENI, *I "piccoli canti" di Cagliari*, cit., pp. 626-629.

accostamenti insoliti e volutamente stridenti, riveste una funzione ludica. Interessante, a tal proposito, è notare la deformazione cui vengono sottoposti i nomi dei personaggi: la capra di Lilliccu, ad esempio, «amata, vecchia e saggia», si chiama *Arrungiosa*, che significa però rognosa (p. 18); allo stesso modo vengono trattati, tra gli altri, Chichitta *Cugurra* (menagramo) e Lanius *Molentinu* (asinello)⁶³. Si tratta di un «gioco intellettuale con le radici di certi nomi e con le maschere lessicali applicate [...] a certi personaggi»⁶⁴, un gusto parodico nella connotazione onomastica che prende avvio in quest'opera e costituirà un tratto costante nella scrittura di Atzeni.

Se da un lato i vocaboli tratti dal sardo rimandano a un preciso universo etnico e ricoprono gli usi popolari della lingua, dall'altro, nel rispetto della mimesi linguitica, i prestiti dallo spagnolo vengono utilizzati per designare le cariche e le istituzioni dei dominatori. Troviamo così *el Rey*, *consultores*, *qualificadores*, *vara*, *cursores*, *soldado(s)*, *alguazil major*, *el defensor*, *sambenitos*, *auditores*.

Lo spagnolo si pone pertanto come lingua dei *conquistadores* e poiché «i malvagi usano le parole per confondere il vero» (p. 36) anche la lingua può diventare uno strumento di dominio: l'utilizzo dell'ispanico *bandidos* per indicare i banditi sardi sembra voler accentuare l'opposizione tra gli autoctoni e gli spagnoli. Unica eccezione è costituita dal termine *azul*, che non trova riscontro entro tale schema interpretativo e sembra essere «giustificato poeticamente»⁶⁵.

Insieme ai toponimi e ai nomi dei catalani del tutto realistici, come quello del mercante Bonfill Sollam e del maestro dei cani Terencio Lopez, sulla linea caricaturale compare il nome Luis Deputa. Caso a sé è rappresentato invece dal nome Juanica, costruito su una radice spagnola e un diminutivo in sardo.

63 Per un'analisi completa sul tema della deformazione onomastica nell'opera di Atzeni si rimanda a G. MARCI, *Onomastica, toponomastica, imprecazioni e insulti: una lingua calaritano*, in *LM*, cit., pp. 115-146.

64 G. FILIPPINI, *Il labirinto della scrittura e il filo dell'ironia*, in *TRMN*, cit., pp. 33-39, p. 37.

65 B. WAGNER, *Sergio Atzeni. Zur Poetik des Postkolonialen*, cit. p. 465. Marci fa notare invece che *azul* è il vocabolo spagnolo da cui deriva il sardo campidanese *asúlu* o *asulétu*, azzurro. G. MARCI, *LM*, cit., p. 131.

Il narratore ricorre anche all'utilizzo del latino, che appare tuttavia abbastanza contenuto. I latinismi, fatta eccezione per qualche vocabolo entrato nel linguaggio comune (*deus, amen, deograzia, domine, omine*) che permane nel parlato di alcuni personaggi, sono per lo più da ascrivere a delle locuzioni fisse riservate alla sfera liturgica o ai riti divinatori. Padre Gabriel Cordano prega in latino: «*Fac me cruce custodiri, morte Cristi premuniri, confoveri gratia, quando corpo morietur fac un animae donetur paradisi gloria*» (p. 37)⁶⁶; mentre Kuaili poco prima di annunciare la profezia recita: «*Aut ego non me movi, longe venio, late venio, solve me, non me movi, solveme*» (p. 20)⁶⁷.

In questo romanzo forte è anche il rimando ad una situazione di plurilinguismo extra-testuale che consente di ampliare il contesto linguistico mediante le lingue citate dai personaggi. Viene menzionata una lingua simile al fiammingo (p.101), una lingua sconosciuta (p. 117) e il bavarese (p. 106), a cui si possono aggiungere un insieme di voci straniere (p. 111), e delle parole incomprensibili (p. 137). Nell'insieme compaiono infine termini di origine persiana come *shah*⁶⁸ e *vizir*, e araba, come *kif*.

La pluralità di idiomi che si fondono nel testo offre un «vivace ritratto della vita cittadina dell'epoca»⁶⁹ contraddistinta da un insieme di voci diversificate, e oltre a fornire una rappresentazione realistica del mondo narrato, la mescolanza linguistica tende ad enfatizzare la pluralità dei punti di vista del racconto.

b) Il figlio di Bakunin

Nel secondo romanzo la sperimentazione plurilinguistica appare più pacata: la volontà è – come si dirà – quella di riprodurre gli accenti di un parlato

66 Si tratta di una citazione dello *Stabat Mater*, una preghiera cattolica del XIII secolo attribuita a Jacopone da Todi.

67 In questo caso Atzeni cita il *Satyricon* di Petronio.

68 Nel testo è usato come sinonimo di “scacchi” mentre la traduzione più appropriata sarebbe “re”.

69 G. SULIS, *Lingua, cultura, identità*, cit., p. 570.

connotato dal punto di vista sociolinguistico. Gli inserti dialettali, in genere attribuiti ai personaggi popolari, sono poco frequenti, ma risultano in ogni caso più numerosi rispetto a quelli indicati in nota al testo (p. 121). L'elenco potrebbe includerne altri, come *cricca* (combriccola, p. 34) o *cicia* (p. 51), che risultano tuttavia comprensibili dal contesto, insieme ai versi di una canzone in sardo (logudorese) cantata da Tullio e dai compagni minatori:

Oe no amos ne naves ne portos, ne arsenale che prima vattos. Ai, cantos feridos, cantos mortos, cantosisperdidos, cantos mutilados. Custa fit s'allegria, sos cunfortos ch'isperaian sos soldato nostros... (p. 36)

Di questi versi non viene fornita alcuna traduzione perché anche il lettore non sardo può facilmente risalire al significato, che peraltro non risulta fondamentale per lo sviluppo del romanzo e tende anzi ad impreziosirlo con nuove sonorità.

Oltre a questi elementi, l'influenza del sardo è riscontrabile sul piano sintattico nei comuni fenomeni dell'italiano regionale di post-posizionamento del verbo con relativa ripresa pronominale: «Di persona non l'ho conosciuto» (p. 16); o, per quanto riguarda il livello semantico, di espressioni idiomatiche e colloquiali direttamente tradotte dalla lingua sarda: «andando e tornando» (p. 20), «vai e cerca» (p. 70).

Anche in *Bakunin* ritornano le deformazioni onomastiche, particolarmente visibili nel caso del cane *Bassino* e della perpetua *Trottrodda*. Contrariamente alla prassi, in questo caso il narratore interviene per spiegare i significati latenti che potrebbero altrimenti sfuggire, rivelando apertamente la propria attitudine canzonatoria:

Bassino era il nome del cane, in sardo significa vaso da notte, il parroco era uno di quegli spiritosi che si divertono ad appioppare nomi o soprannomi insultanti anche agli amici più cari, il cane era Bassino, la perpetua Trottrodda, che non vuol dire nulla, ma è un insulto. (p. 60)

Tra i nomi connotati regionalmente, accanto a insiemi di nome e cognome

usuali, sono presenti vistose combinazioni come *Arremundu Corriazzu* (Raimondo Coriaceo); Peppi e il figlio Wilson *Mustazzolu* (mostacciolo: un dolce tipico); alcuni dei personaggi portano un nome proprio in sardo (*Edigardu e Totoi*), mentre in altri casi viene deformato solo il cognome, come quello di Don *Sarrabus* che in realtà è il nome di una località geografica. Anche i toponimi appaiono spesso nel loro corrispettivo in sardo, come *Aristanis* (Oristano) e *Seddori* (Sanluri).

Tra le lingue straniere compare infine una breve citazione in inglese, la canzone «*me and my gin*» (p. 94) cantata spesso da Tullio, e si parla di una pergamena scritta in inglese (p. 67) donata al protagonista dal generale americano Alexander.

c) *Il quinto passo è l'addio*

Come già si accennava, il romanzo in cui l'immissione del plurilinguismo si fa più massiccia è *Il quinto passo*. Entro l'italiano si mescolano il sardo nelle sue varianti, forme dell'italiano regionale, gergo locale, insieme a lingue straniere che risuonano nella pagina e restituiscono un realistico quadro linguistico della Cagliari contemporanea⁷⁰.

I processi di contaminazione cui è sottoposta la lingua si intensificano: la lingua sarda (principalmente nella sua variante campidanese) non è più avvertita come estranea ma si interseca con naturalezza nella pagina, operazione che costituisce senza dubbio un passo in avanti rispetto alle opere precedenti. La sperimentazione linguistica diventa più decisa, tanto da consentire l'introduzione nel testo di intere frasi nel dialetto cagliaritano, accompagnate da una ironica traduzione in un italiano altisonante. Come quando al cinema qualcuno dice a Pippo Ibba: «*E cittirì, calloni, o ti sercu' n'*

⁷⁰ Per un'analisi linguistico-stilistica si rimanda a C. LAVINIO, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, cit., pp. 73-79.

cussu conconi spiniau» tradotto in nota con: «Taccia, signore, o sputerò su quel suo testone spennato» (p. 99). Un altro esempio è costituito da un esilarante scambio di battute tra il barista della nave accusato della sparizione di un gatto, e un uomo ubriaco. Così l'uomo risponde alle accuse:

Innoi gattu no c'ind'esti, deu non di pappu gattu, itta seu? Gannibali? Sa gattu s'ind'è fuia currendi ke lampu, d'eis fatta azzikai. No cretteis a cuddu caddaioni, lassaiddu perdi, est'imbriagu limpiu.

tradotto con:

Qui non c'è ombra di gatto, io non mangio gatti, non sono un cannibale. Il gatto è fuggito veloce come un fulmine. L'avete spaventato. Non date ascolto a quello scriteriato, non prestategli fede, è oltre misura ubriaco. (p. 88).⁷¹

Tali espressioni veraci, rese in un italiano di registro elevato, sono finalizzate alla produzione di un effetto comico-straniante, in particolar modo per chi conosce i due idiomi, ma anche il lettore italofono può comunque cogliere intuitivamente la distanza che separa le due frasi. Con una simile operazione lo scrittore tende ad accentuare la connotazione ironica e dissacrante del dialetto, un'ironia antifrastica tipica del sardo⁷²; come dichiarato da Atzeni, il cagliaritano si rivela infatti un «idioma straordinariamente ricco, adatto all'insulto, all'invettiva, al racconto buffo»⁷³. Se da una parte il narratore instaura un rapporto ludico con la propria lingua, alterando le parole per prendersene deliberatamente gioco, tale scelta traduttiva denota, d'altra parte, una presa di posizione della voce narrante che pone un filtro tra il parlato nella sua vivace grossolanità e il corrispettivo più sobrio in italiano.

Un trattamento diverso è riservato agli inserti in lingua sarda nella sua variante logudorese, come i versi del canto della madre che vengono tradotti

⁷¹ Cfr. altri esempi simili alle pp. 50, 89.

⁷² Cfr. C. LAVINIO, *Retorica e italiano regionale: il caso dell'antifrasi nell'italiano regionale sardo*, in A. M. MIONI, (a cura di), *L'italiano regionale*, Bulzoni, Roma, 1990, pp. 311-326.

⁷³ G. SULIS, *La scrittura, la lingue e il dubbio sulla verità*, cit. p. 37.

letteralmente: «*Aberimi sa janna, o frisca rosa, che so tremende che fozas de canna*», tradotto con: «Aprimi la porta, fresca rosa, perché tremo come foglie di canna» (170)⁷⁴.

Non vengono invece tradotti i versi dell'*Odissea* di A. Rubattu, opera citata nel testo: «*Duncas remade e tue, guvernante, dae sa rocca passache a distante*» (p. 84)⁷⁵. Quest'ultima citazione, al contrario dei versi precedenti, assume una rilevanza diversa per lo svolgimento del racconto: le parole cantate dalla madre, che suscitano la commozione del protagonista, risultano centrali a fini narrativi e di qui la necessità di una traduzione.

Se dunque per un verso il cagliaritano, «non classificato in nessuna grammatica, né tradizione letteraria»⁷⁶, diviene la lingua della comicità e dello scherzo, dall'altro, il logudorese, lingua più conservativa⁷⁷ e di tradizione letteraria più consolidata, si rivela adatto a ricreare le suggestioni poetiche in quanto dialetto «ricco, flessuoso, musicale»⁷⁸.

In altri passi il meccanismo di commistione tra il sardo e l'italiano risulta più complesso, tanto che entro uno stesso enunciato convivono parole nelle due lingue, fenomeno peraltro diffuso nel parlato cagliaritano: si tratta, per riprendere le parole di Atzeni, di «quell'italiano bislacco parlato a Cagliari» in cui si mescolano vocaboli e costrutti linguistici delle due lingue⁷⁹, ovvero «un italiano contraffatto, incomprensibile a chi non sia del luogo, tratto di peso dal sardo»⁸⁰. Si veda come esempio il seguente passaggio che prosegue il dialogo

74 Allo stesso modo: «*Tue in su lettu dromis e reposas e a mie mi lassas in sa janna, che pelegrinu ch'istat in campagna isto passende una vida penosa*». Traduzione: «Tu nel letto dormi e riposi e mi lasci fuori dalla porta come pellegrino per i campi, passo una vita penosa» (p. 170). Si tratta di due citazioni tratte da G. SPANO, *Canzoni popolari di Sardegna*, vol. III, S. TOLA (a cura di), Ilisso, Nuoro, 1999.

75 Cfr. A. RUBATTU, *Odissea. Poema omerico in ottava rima sardo-logudorese*, 3T, Cagliari, 1979, l'opera è stata recensita da Atzeni, cfr. S. ATZENI, *Le peripezie di Ulisse viste dai nuraghi*, cit. pp. 997-999.

76 G. MARCI, *LM*, cit., p. 52.

77 Sotto l'influenza delle opere del linguista Wagner il logudorese è stato a lungo ritenuto la variante più pura e nobile del sardo, in quanto ritenuto lingua più arcaica tra le lingue neolatine. Cfr. M. L. WAGNER, *La lingua sarda. Storia, spirito e forma*, (a cura di) G. PAULIS, Ilisso, Nuoro, 1997 (ed. or. 1950); per un inquadramento generale sulla lingua sarda cfr. E. BLASCO FERRER, *Linguistica sarda. Storia, metodi, problemi*, Condaghes, Cagliari, 2003.

78 S. ATZENI, *Popolo, la tua lingua vincerà sugli Aragonesi*, cit., p. 520.

79 G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit. p. 37.

80 S. ATZENI, *Il dialetto scomparire e il "gergo" dilaga*, cit., p. 838.

tra il barista e l'uomo ubriaco:

E Caddaioni rispondeva: «Sei un furfanti, è cosa connotta, itta la volta che ha arrustiu doji gattus, mischinas, signora, dodici ne ha arrustiato, a me caddaione, tu invecis, balosso priogoso, puzza puzza...» (p. 88)

Diversamente dalle battute precedenti, in questo caso nessuna parola viene tradotta, e la mescolanza linguistica raggiunge un grado più elevato: accanto ai vocaboli in italiano o in sardo si ritrovano numerosi calchi morfologici, parole in dialetto con desinenze italiane come *arrustiato* (arrostito), *priogoso* (pidocchioso), *balosso* (stupido) e *caddaione* (sudicio)⁸¹; e parole italiane con desinenza sarda come nel caso di *furfanti* per il singolare. È una lingua che ricalca il parlato dei personaggi, tesa a una resa espressiva fortemente mimetica, che rimane tuttavia contenuta nell'economia del testo.

Nell'insieme si ritrova un folto numero di termini desunti dai più diversi campi semantici: vocaboli in sardo di tradizione più ampia si alternano a termini dedotti dal gergo locale di uso più ristretto, utilizzati nell'area campidanese o persino nella sola Cagliari. Si possono infine notare calchi semantici come «corno della forca» (p. 31) o «fino all'anno dodici» (p. 168), mentre di alcuni termini viene persino ricostruita una sorta di evoluzione semantica, come nel caso della parola *marrano*⁸².

Nel testo si inseriscono inoltre una serie di forestierismi (anglicismi e ispanismi) che insieme ai turpiloqui e ai vocaboli diffusi dalla lingua dei mezzi di comunicazione di massa, rientrano nella definizione di «linguaggio giovanile»⁸³, una varietà diafasica dell'italiano adoperata in tale contesto con

81 In merito cfr. anche C. LAVINIO, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, cit., p. 76.

82 «Né Fisio né Tore hanno idea precisa del senso della parola marrano. È insulto di tempi lontani. Quando all'ebreo convertito, il marrano, era forse salva la vita in caso di pogrom, di massacro, di scelta di capro espiatore. Infido e senza legge, ingannatore satanico, turpe e avvelenatore fu il marrano nell'immaginazione del popolo, per secoli. Per Fisio e Tore è soltanto l'insulto sanguinoso per eccellenza.» (p. 138).

83 Cfr. C. LAVINIO, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, cit., p. 76; per una disamina sulle caratteristiche del linguaggio giovanile in Sardegna, cfr. M. GARGIULO, *Scrittura giovane in Sardegna. Linguaggio giovanile e narrativa*, in A. DETTORI (a cura di), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*, Franco Angeli, Milano, 2014, pp. 248-259.

una funzione ludico-espressiva.

Tra gli inserti in lingue straniere si possono segnalare internazionalismi della subcultura giovanile provenienti dall'inglese della musica, come i numerosi titoli delle canzoni (*Empty rooms*, p. 55; *Born at the right time*, p. 102) e dal lessico della droga (*joint*, *stoned*, *trip*, *pusher*). Generalmente i vocaboli conservano la corretta grafia inglese, in alcuni casi vengono invece rielaborati graficamente, come nel caso di *bisness*.

Tra le altre lingue compaiono i prestiti dallo spagnolo sempre in campo musicale (*chica*, *baila*, *eh*, *siempre*, *como*, *siente*, *mira*, *guapa*, *entiende*, p. 34)⁸⁴, e dal latino: «divide et impera» (p. 43) e una citazione di Orazio: «*Persicos odi, puer, apparatus*» (p. 116). Fra le diverse citazioni si ritrovano anche passi tratti dalla bibbia, «il Libro»: «“... allora Erode, chiamati in gran segreto i divinatori, s’informò da loro del tempo giusto della comparsa della stella» (p. 59)⁸⁵.

Tale pluralità linguistica che domina il romanzo collima con la riproduzione di una varietà di registri e la riproposizione parodica di alcune «lingue speciali», linguaggi settoriali come il linguaggio medico, burocratico e giornalistico⁸⁶, per la sua diffusa presenza tra questi spicca il linguaggio radiofonico:

«Buonasera. Una sola notizia importante. Secondo giorno di sciopero dei netturbini. Da domani ogni ora dalle otto del mattino alle sei del pomeriggio vi aggiorneremo sulla durata dello sciopero in ore e minuti e vi informeremo sulla condizione dei quadrivi dove più numerosi, selvatici e aggressivi cani e gatti randagi finalmente si sfamano. Bravo assessore Cannas, ce lo ricorderemo in campagna elettorale. Il radiogiornale vi saluta e vi dà appuntamento a domani mattina alle otto. Radio Sirena, la voce del cittadino.» (p. 105)

84 Cfr. anche «*Esce un ritmo del Caribe. Timbales. Tromba. Clarini e tromboni. Congas e pandeiros, ghitarra, tamborin*» (p. 56).

85 Cfr. D. PIRAZZINI, *Plurilinguismo letterario come procedimento citazionale*, in F. BRUGNOLO, V. ORIOLES (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, cit., pp. 541-552.

86 Cfr. C. LAVINIO, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, cit., p. 77.

E infine, tra i fenomeni più vistosi, data la loro collocazione grafica a centro pagina, vanno ricordati il linguaggio della cartellonistica⁸⁷ e quello degli epitaffi:

Lo piangiamo affranti, Domenico Piseddu,
padre generoso, marito onesto, lavoratore famoso,
morto per disgrazia e per i nostri pianti.
La moglie Cecilia e le quattro figlie. (p. 114)

Attraverso la vivace combinazione di elementi eterogenei e la «mescolanza spuria di idiomi»⁸⁸ lo scrittore costruisce una lingua artificiale eppure al contempo realistica, in grado di rappresentare una «fonografia» della situazione linguistica locale; l'operazione è sorretta da un forte impulso ironico, e se anche permane qualche sprazzo di opacità, gli inserti in sardo e in altre lingue rimangono abbastanza limitati, tali da non compromettere la generale comprensione dell'opera.

d) *Passavamo sulla terra leggeri*

La reinvenzione della storia procede, in *Passavamo sulla terra leggeri*, parallelamente all'invenzione della lingua attraverso la riproposizione di una pluralità di lingue e voci che si mescolano nel romanzo: si tratta tuttavia di un plurilinguismo metalinguistico, più citato che effettivamente riprodotto.

Nel testo vengono infatti menzionate lingue come il fenicio, la lingua dei romani e l'aramaico, l'italiano savoiaro, una lingua sconosciuta, un dialetto orientale, lo spagnolo, il francese, il castigliano e il napoletano. Sono voci che narrano di città lontane (p. 144), a cui si aggiungono linguaggi immaginari

⁸⁷ «VENDESI PREZZI MODICI» (p.72), «WC SIGNORI / SECONDA CLASSE» (p. 146), «I CANI PERSI, / NUOVA BAND / CAGLIARITANA» (p. 186).

⁸⁸ S. ATZENI, *Il dialetto scompare e il "gergo" dilaga*, cit., p. 838.

come la «lingua dei falchi» e l'idioma degli Ik.

La Sardegna antica si configura in questo modo come un «alveare di voci» (p. 97), nel testo abbondano i riferimenti espliciti a una situazione di plurilinguismo extra-testuale: i giovani sardi che non capiscono una parola dell'italiano parlano tra loro «sette dialetti diversi» (p. 127); o si dice che ogni villaggio parli un proprio dialetto e che tutti conoscano «la lingua di Arbaré» (p. 149). Si fa inoltre riferimento al processo di latinizzazione dell'isola a opera del primo Lucifero, che oltre a tradurre le storie degli antichi «insegnava a leggere e scrivere nella lingua dei romani» (p. 93).

Tra le altre lingue il latino viene ancora rappresentato come la lingua delle sacre scritture, ma è anche la lingua dei dominatori stranieri: parole latine (*dominium, imperium*) alludono allo stato di subalternità dei sardi, così che tra i giudici c'è chi come Barisone si è rifiutato di studiarlo preferendogli le corse a cavallo. Nell'insieme si mescolano termini di origine araba (*jin, zicura*), e parole tratte dal sardo che raramente presentano una traduzione. In generale l'uso del sardo esprime una situazione di diglossia⁸⁹ tra una lingua locale e una o più lingue imposte dall'esterno:

Prima dei romani parlavamo l'antica lingua e conoscevamo quella, semplice, degli uomini del mare. Ai tempi dei vandali conoscevamo il latino e qualcuno conservava l'antica lingua per l'intimità e gli affetti. Come oggi un dialetto.. (p.117)

Si tratta di un conflitto trasposto linguisticamente tra la sfera intima e quella esterna: spia ne sono termini come “casa” o “patria”, connotati dal sardo *domu* che si contrappone a ciò che appartiene agli *istrangios*, gli stranieri. I vocaboli tratti dal sardo sono infatti legati al modello di vita agro-pastorale isolano, come i nomi di frutti: le amate *jerejia(s)*⁹⁰, *mendula marigosa* (mandorla amara), *orangu* (arancio), e di animali: *sizigorrus* (lumache), o di alcuni dolci:

89 Berruto scrive che la diglossia è data dalla «compresenza di più lingue o varietà socio-geografiche diverse di lingua socio-funzionalmente ben differenziate, cioè usate dalla comunità parlante con specializzazione per le diverse funzioni»; G. BERRUTO, *Fondamenti di sociolinguistica*, Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 227.

90 *Jerejia*, ovvero ciliegia, è anche il titolo di alcuni componimenti poetici in sardo, cfr. S. ATZENI, *Žerežas istorieddas i kantus de amorau*, in *Versus*, cit., pp. 82-92.

pardulas, sabas.

Altri termini sono, invece, legati alla socialità condivisa e all'*ethos* dei sardi, come: *judikissa, balente(s), bardana(s), minores, maiores* (e derivati), o ruotano intorno alla sfera dell'intimità: i verbi *coiuvan* (copulare) e *jogai* (giocare) nelle sue diverse forme, e il sostantivo *jogu* (e gioco). In altri casi i sardismi sono relativi a termini specifici come gli strumenti musicali: *launeddas, trimpanus*; o gli indumenti: *ragas, mastruca*, che vengono generalmente tradotti.⁹¹ In sardo sono gli antroponimi come Guantinu, Itzoccor, Bainzu, Bobore, Barisone, e alcuni toponimi storici (il già citato *Seddori*), o altri reinventati come *Corr'e faulas* (p. 119) o *Sa bogh'e is canis* (p. 125).

Sotto il profilo linguistico la componente più suggestiva e originale dell'ultimo romanzo di Atzeni resta, ad ogni modo, la creazione di una ipotetica lingua arcaica, la «lingua degli antichi», cui si è già avuto modo di fare riferimento. L'usuale meccanismo di reinvenzione della lingua raggiunge così il più alto livello per consentire di risalire immaginativamente alle radici più remote della cultura sarda.

Si tratta di una lingua primordiale direttamente traslata dalle sillabe del cielo, che è però al contempo ipotetica. L'unica traduzione certa, avverte il narratore nel suo gioco inventivo, è difatti «s'ard», che nell'antica lingua significa «danzatori delle stelle» (p. 205). Lo scrittore è alla ricerca della parola pura, derivata dal cosmo in grado di ristabilire un legame primigenio tra il *topos* e il *logos*. Si è già visto nel corso dell'analisi come tale lingua assuma un carattere fondativo e ad essa si facciano risalire le etimologie di alcuni termini derivati dalla fusione delle sillabe del cielo, e in particolare dei toponimi: oltre a quelli già citati si ricordano *Ch'ia* (p. 66) e *Kar Ale* (p. 72).

Il glossario posto in appendice al testo (pp. 205-207), oltre a conferire una certa autorevolezza alla proto-lingua, permette di ritrovare il senso nascosto delle parole e di rileggere lo stesso romanzo mediante la scomposizione nelle sillabe degli antichi. L'autore fornisce alcuni esempi di traduzione: «M'ag o m'ad as: Corriamo (incontro) a una costa in terra (o casuale, o promessa). Ja

⁹¹ Nel testo sono reperibili le seguenti definizioni: «trimpanus, i tamburi di pelle di cane» (p. 49); «La mastruca era il nome latino del nostro abito di pelli di pecora» (p. 114).

na: Lui, stella della morte. Jan as: Corriamo (alla casa degli) antenati (o dei morti)» (p. 207). Un'indicazione che non pare casuale, da leggersi come invito per il lettore che può partecipare attivamente al processo di de-costruzione e ricostruzione della lingua per trarre significati inediti. Il linguaggio monosillabico degli antichi si amalgama nell'insieme delle lingue del testo, assumendo una magica pregnanza in sintonia con l'atmosfera fantastica del racconto.

e) *Bellas Mariposas*

In quest'ultimo racconto la narrazione è affidata unicamente alla voce di Cate, la giovane protagonista che utilizza un «personalissimo idiosincratico codice espressivo»⁹², una lingua-pastiche profondamente ibrida in cui la commistione diventa totale: il sardo si mescola all'italiano e ad altre lingue (tra cui alcune inventate), al gergo locale e a una varietà di registri liberamente combinati nel tessuto testuale. Se nelle prove precedenti il plurilinguismo è riservato ad alcuni momenti di forte densità espressiva e rimane limitato a singole frasi o vocaboli disseminati nel testo, in questo racconto i meccanismi di ibridazione e commistione attraversano la scrittura dalla prima all'ultima parola⁹³. L'intento di fondo di tale radicale sperimentazione sembra essere, da un lato, quello di riprodurre una reale situazione linguistica e documentare quell'«ibrido che fa paura»⁹⁴ parlato nella periferia cagliaritana; dall'altro, è forte il proposito parodistico.

92 M. PALA, *Sergio Atzeni: scrittore post-coloniale*, cit., p. 126.

93 Per un'analisi dettagliata cfr. L. MATT, *La mescolanza spuria degli idiomi: Bellas mariposas di Sergio Atzeni*, in "Nae", a. VI, n. 20, 2007, pp. 43-47; C. LAVINIO *Bellas mariposas e la stilizzazione del parlato cagliaritano. Tra linguaggio giovanile e italiano popolare*, in S. COCCO, V. PALA, P.P. ARGOLAS (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, cit., pp. 93-110; ID., *Sardegna narrata e varietà subregionali dell'italiano*, in A. DETTORI (a cura di), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*, cit. pp. 177-200, pp. 190-191.

94 S. ATZENI, *E se realizzassimo una balentia senza fucili?*, cit. p. 995.

In quest'ultima prova di Atzeni «la lingua italiana è stravolta»⁹⁵, è una lingua totalmente «in bilico tra italiano e cagliaritano»⁹⁶, o per riprendere un'espressione dell'autore: un «linguaggio in altalena»⁹⁷. Molto più complessa rispetto agli altri romanzi è infatti la mescolanza tra le diverse componenti linguistiche. Vocaboli ed intere espressioni delle due lingue si fondono senza soluzione di continuità all'interno degli stessi enunciati. Si vedano almeno i seguenti esempi: «Babbo non tornerà mamma ha detto *M'à nau kino torra prus mancu malis fiar ora*» (p. 122); «Aldangelo Sugani faccia da impresario di pompe funebri in studio per le notizie *cun cudda boj'e graba*» (p. 83).

Il passaggio brusco dall'italiano al dialetto vuole riprodurre una mimesi scritta del *code switching* e, se negli altri romanzi i sardismi sono generalmente costituiti da singole parole, per lo più sostantivi e verbi, in questo racconto altre parti del discorso vengono trasportate dal sardo: gli avverbi (*acanta*, *aicci*, *candu*), i pronomi e gli aggettivi (*cussu*, *cudda*), le interiezioni (*aiò*). Assente è inoltre una riproduzione che possa definirsi filologicamente corretta di una qualche varietà del sardo: molti dei termini proposti da Atzeni non trovano per questo riscontro nei dizionari, perché ciò cui l'autore mira è la riproposizione di una lingua impura, un idioletto parlato in un'area geografica ben delimitata.

La contaminazione viene attuata su più livelli: accanto a termini dialettali (*pippius*, *scracaglius*)⁹⁸ si ritrovano termini in sardo italianizzati (*barroso* da *barrosu*, cioè arrogante) o compaiono sia nella forma sarda che in quella italianizzata (*mandrone* e *mandroni*, ovvero pigro), o ancora in forme ibride (*ammakiara*, impazzita). All'insieme si possono aggiungere numerosi composti inventati dall'autore, tra cui deformazioni morfologiche di parole italiane (*ammazzamento*, *cominciamento*).

Sardo e italiano assumono diversi significati. Per un verso, il cagliaritano accentua la corrosiva vivacità del mondo narrato: in sardo sono gli insulti (*Curruru Bastasciu Arrestenudda Caddozzu*, p.114) e in genere le colorite

95 M. PALA, *Sergio Atzeni: scrittore post-coloniale*, cit., p. 125.

96 L. MATT, *La mescolanza spuria degli idiomi: Bellas mariposas di Sergio Atzeni*, p. 44.

97 S. ATZENI, *L'indagine di Mannuzzu nel torbido di una Sassari/Italia*, cit., p. 817.

98 Bambini; risata convulsa.

espressioni triviali, mentre in altri casi l'uso del sardo denota la partecipazione emotiva della protagonista; per l'altro, l'italiano, che costituisce comunque l'architettura linguistica del testo, compare a intervallare la narrazione e in momenti in cui le ragioni poetiche prevalgono sul realismo, come quando Cate nuota per dimenticare la sua difficile vita.

Nonostante l'importante presenza del sardo, la lingua di *Bellas Mariposas* si configura anche come lingua della cultura popolare, marcata localmente e socio-linguisticamente: di qui la presenza di forme gergali, spesso provenienti dal gergo della droga, riconducibili alle forme del linguaggio giovanile e popolare.

Come si è visto finora, Atzeni riserva particolare attenzione alla sfera onomastica, costruendo nomi e soprannomi che spesso apportano un'aggiunta di significato di natura caricaturale e ingiuriosa. Anche in questo racconto si ritrovano una moltitudine di accostamenti insoliti di nomi, cognomi e soprannomi: tra gli altri si segnalano appellativi come *Konkimbirdi* (testa verde) o *Kulezippulas* (culo di frittelle), insiemi stridenti di nomi di persona in inglese e cognomi tipicamente sardi: Malcom Puddu, Patrick *Merdonedda* (piccolo sorcio)⁹⁹.

Il contrasto tra la trivialità del sardo e la magniloquenza dell'italiano, già sperimentato a partire almeno da *Il quinto passo*, si rende evidente in questo racconto anche nei nomi delle vie o delle piazze di Cagliari, in cui l'autorevolezza dei nomi altisonanti stride accanto a dei stravaganti cognomi in sardo: come esempio si possono citare via Filiberto Agenore *Crocorigas* (zucche o zucchine) e via Giulio Cesare *Uddonas* (grande utero)¹⁰⁰.

Nell'insieme pullulante di lingue si inseriscono infine voci spagnole (lingua citata, p. 69), inglesi¹⁰¹ e arabe: «*leila Alla illa Alla Muamad resul Alla o Alla akbar o Alla rakman u rakem*»¹⁰² (p. 69), e una ipotetica lingua dei bambini di

99 Altri nomi sono: Giulietto *Conkebagna* (testa al sugo), Battistina *Puresciori* (puzza, fetore), Fisino *Aligas* (Efisio Spazzatura), Aldangelo *Sugani* (il cane).

100 Tra gli altri accostamenti si segnalano: Antoncarlo *Piringinus* (pera); piazza Giulio *Cardanera* (cardellino) o piazza Giorgio *Sirboni* (cinghiale). Per un'analisi più completa si rimanda a G. MARCI, *LM*, cit., pp. 127 e sgg.

101 Sono termini inglesi trascritti in grafia italiana: *gins*, *Draiver*, *Biutiful*, *puscer*.

102 Si tratta della trascrizione con grafia italianizzata del primo pilastro dell'Islam che tradotta

cui si riporta persino una conversazione: «*Io bea piama Io bea ecia Tutunu eio*» (p. 70); «*Bei oci Matina*», «*Tutunu eia bea pipia*» (p. 71).

Come è stato osservato, *Bellas Mariposas* è «l'esaltazione del linguaggio allo stato puro, della contaminazione e sperimentazione linguistiche, è gioco, è divertissement. È la semantizzazione del significante, la lingua, il suono diventano senso»¹⁰³.

4.2.3. «L'uso matto del dizionario»

La molteplicità di voci e accenti riprodotti nei romanzi di Atzeni attraverso «l'impasto di termini colti e gergali, di italiano e lingue tagliate»¹⁰⁴ confermano la concezione della pluralità identitaria e la volontà di restituire un'immagine della Sardegna, e in particolare della città di Cagliari, come una sorta di Babele linguistica, un luogo dove lingue e genti diverse si incontrano. Al contempo, l'autore mette in atto un'opera di rivalutazione e valorizzazione del sardo, idioma ormai in crisi e destinato a scomparire, a cui assicura una vita più lunga fissandolo nella forma scritta.

Attraverso un «uso matto del dizionario»¹⁰⁵ lo scrittore crea una lingua ipotetica, un linguaggio letterario artificioso, talvolta irrealista altre volte estremamente realistico e in ogni caso altamente espressivo: al lettore il compito di decifrare il codice linguistico lasciandosi guidare dalle evocazioni del suono. E poiché la lingua è espressione e spirito di una cultura, l'italiano letterario di Atzeni consente di rappresentare una nuova quanto eterogenea identità. Significativo appare ancora una volta quanto dichiarato dall'autore:

letteralmente significa: «non c'è Dio all'infuori di Dio e Maometto è il suo profeta, Dio clemente e misericordioso».

103 T. PABA, *Il tropico alegre e i tristi tropici sardi* in *TRMN*, cit., p. 108.

104 S. ATZENI, *L'indagine di Mannuzzu nel torbido di una Sassari/Italia*, cit., p. 817.

105 ID., *Mi basta appena saper suonare una tarantella*, poesia n. XXII, in *Versus*, cit. p. 36.

La complessità di radici e tradizioni (sardo, italiano, europeo) rende arduo il compito dello scrittore nazionale, ovvero di chi narra la propria nazione cercando un linguaggio personale ma comunicativo. Arduo ma non impossibile, vale la pena di tentare, è la risposta dei sardi che in questi anni tentano la via della narrazione, della letteratura.¹⁰⁶

4.3. L'oralità letteraria

Quella di “scrittore orale” è una definizione che ricorre nei contributi critici attorno alla figura di Atzeni, ed è lo stesso autore a confermarla quando dice: «istintivamente mi sento un narratore orale»¹⁰⁷. La scrittura si rivolge infatti a quell'area tematica popolare e collettiva costituita da un complesso di conoscenze tramandate oralmente. Si può pertanto parlare senza esitazioni di oralità letteraria nel duplice segno di un sapere orale che, con i suoi motivi e le sue figure, viene trasportato nella pagina letteraria e contemporaneamente di una prosa scritta oralizzata che tende a simulare le modalità comunicative del parlato¹⁰⁸.

È facile constatare come nei romanzi la figura del narratore venga spesso a coincidere con quella dell'ascoltatore o del trascrittore: è infatti un narratore-scrittore che si fa garante di tramandare in forma scritta le memorie orali dei sardi nel romanzo postumo; è letteralmente un trascrittore il ragazzo che conduce le interviste per scoprire l'identità di Tullio Saba ne *Il figlio di Bakunin*¹⁰⁹, e infine la protagonista di *Bellas Mariposas* confida la propria storia al «barabba» che sa scrivere e ha buona memoria affinché questi possa trascriverla.

L'autore si confronta con il problema tecnico della resa letteraria dell'oralità almeno a partire dal racconto *La maschera da matto*¹¹⁰, in cui forte è l'intento

106 ID., *Nazione e narrazione*, cit., p. 993.

107 S. ATZENI, *Quel gioioso mestiere di scrivere*, cit., p. 235.

108 Entro la categoria dell'oralità rientrano infatti figure del parlato e stilemi della conversazione, ma anche repertori tradizionali. Cfr. E. PORCIANI, *Studi sull'oralità letteraria: dalle figure del parlato alla parola inattendibile*, ETS, Pisa, 2008.

109 Così si legge nel finale del romanzo: «Qui finisce quel che resta di Tullio Saba nella memoria di chi l'ha conosciuto. Tutto quel che hanno detto ho registrato col mio Aiwa, tutto quel che ho registrato ho trascritto, senza aggiungere né togliere parola» (p. 119).

110 S. ATZENI, *La maschera da matto*, in *Gli anni della grande peste*, cit., pp. 64-74.

mimetico per la riproduzione della lingua parlata, e nel corso della sua carriera narrativa opererà per diverse soluzioni. Per quanto riguarda *Passavamo sulla terra leggeri* si può parlare di un'oralità intrinseca, posta a fondamento del dispositivo narrativo, che emula le modalità di trasmissione del racconto popolare. La storia narrata si presenta come «la storia di una voce. Una voce che risuona di pagina in pagina affinché non si perda la memoria del passato»¹¹¹, espressa nella forma collettiva del “noi”, che tende a stabilire fin da subito un'atmosfera di partecipazione con il lettore¹¹². La voce che risuona alta fra le pagine è quella del vecchio Antonio Setzu, che sebbene riportata in forma scritta conserva il fascino e l'intensità comunicativa del racconto in diretta. Sul piano della cornice in cui interagiscono i due narratori (il narratore orale e il narratore-scrittore) viene efficacemente riprodotta un'oralità in atto: i dialoghi e gli scambi tra i due scandiscono i ritmi e intervallano i numerosi racconti che compongono la saga e consentono l'alternanza tra i diversi livelli della narrazione. I vari riferimenti alla concretezza enunciativa in cui si svolge il racconto, come la descrizione della casa e della gestualità di Antonio Setzu, contribuiscono inoltre a dotare il romanzo di una sua palpabile realtà.

Nella prima parte viene rievocata, sul modello dei «racconti del focolare», l'atmosfera incantata della fiaba, ribadita a racconto inoltrato nel momento in cui viene proposta la suggestiva immagine dell'intero paese che come un unico soggetto collettivo ascolta silenziosamente la storia: «Nel paese non si udiva passo o voce d'uomo. Pensai che tutta Morgongiori fosse alle finestre in silenzio e ascoltasse la voce di Antonio Setzu.» (p. 152). La testualità fiabesca, connaturata nella dimensione orale, si preserva in questo modo nella scrittura¹¹³, e per riprendere Mauro Pala, in questo romanzo il narratore si fa «sciamano»¹¹⁴ diventa un cantore che attraverso il linguaggio orale reinventa

111 G. RIMONDI, *Uno scrittore in ascolto*, cit., p. 139.

112 Il contesto orale implica una maggiore compartecipazione tra il narratore e il lettore. A proposito del rapporto tra oralità e scrittura relativamente alla cultura orale di un popolo e la sua trasmissione letteraria, cfr. W. J. ONG, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 1986 (ed. or. 1982) pp. 71-74.

113 Cfr. C. LAVINIO, *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, La Nuova Italia, Firenze, 1993, pp. 15-40.

114 M. PALA, *Sergio Atzeni, autore post-coloniale*, cit., p. 123.

magicamente il mondo.

Oltre alla riproposizione dei moduli della trasmissione orale, ulteriori procedimenti mimetici contribuiscono a simulare l'oralità nella prosa, come il largo utilizzo della paratassi che richiama il ritmo del racconto a voce, il ricorso all'anafora e all'ellissi, le enumerazioni e le ripetizioni che testimoniano un'oralità riprodotta in secondo grado.

Nell'*Apologo* l'oralità ricopre un ruolo diverso ed è ridotta alla presenza di alcuni dialoghi concentrati nella prima parte del romanzo, principalmente appannaggio dei personaggi popolari. La vivacità del parlato è simulata e resa verosimile dalla presenza di alcune parole onomatopeiche¹¹⁵, e di particolari costrutti morfosintattici¹¹⁶. Per la loro rappresentatività si possono citare le esclamazioni del venditore che grida: « – Guardateli! Guardateli bene! Vivi vivi! Non son giudei! Morbidi, si sciolgono sulla lingua come pesche mature! Buoni sono, non giudei! Aiò aiò al polpo! Al pooolpooooo!» (p. 21).¹¹⁷ In altri contesti vengono invece riprodotte voci in lontananza che giungono dalla strada: « – Lame da arrotareeeee lame nuove» (p. 107).

Tra i vari elementi che nell'insieme offrono un quadro sonoro del romanzo si possono includere infine le descrizioni della voce dei personaggi, come quella di Jaume paragonata a un «gracidio» (p. 16), e le diverse espressioni canore rintracciabili nel testo, come le filastrocche cantate dai bambini per prendersi gioco di Don Tumia (p. 26) e dei monaci (p. 46), o ancora i canti popolari (i *mutteti*), intonati da Lilliccu.

Sarà tuttavia ne *Il figlio di Bakunìn* che il problema tecnico della resa dell'oralità porterà a risultati più significativi. Il romanzo, scandito da interviste orali, è infatti costituito da un «mosaico di voci»¹¹⁸ che si alternano nei diversi capitoli. La narrazione, condotta in prima persona da una moltitudine di testimoni, prevede sul livello della diegesi la presenza dei due interlocutori (intervistatore e intervistato), e simula sotto forma di racconto orale

115 Cfr. «– Ahaaahaaahahahaaahahahaa – urla Ignacio Cotola.» (p. 46).

116 «Ohi nostrassignora, ohi gesummaria...» (p. 10).

117 Ulteriori esempi sono rinvenibili alle pp. 21-23, 41-42.

118 C. LAVINIO, *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, cit. p. 68.

l'interazione tra i due. Le testimonianze sono da leggersi in risposta alle domande, non riportate ma intuibili, poste dal giovane che conduce l'inchiesta. Sono numerosi i personaggi che si rivolgono direttamente al ragazzo: molti notano con disprezzo il suo orecchino¹¹⁹, e tra chi lo insulta (p. 100) e chi gli offre un caffè (p. 87) c'è persino chi lo conosce personalmente (p. 107). *L'imitatio* dell'oralità, particolarmente visibile nelle parti dialogiche che riproducono una situazione interattiva, concede spazio alla lingua parlata¹²⁰, a cominciare dalla deformazione del nome presente fin dal titolo che esibisce un accento tronco: Bakunin anziché Bakùnin.

L'intento dichiarato è quello di riprodurre un parlato connotato dal punto di vista sociolinguistico¹²¹: c'è, per esempio, il parlato del giudice in «un italiano inappuntabile»¹²² e quello talvolta sgrammaticato di alcuni personaggi di estrazione popolare: «tutti quelli che non ci accontentavamo, che avremmo voluto un mondo o almeno un lavoro diverso, avevamo copricapo uguale al suo» (p. 51).

Oltre alle differenze diastratiche abilmente riprodotte sulla pagina, la lingua è provvista dei tratti tipici del parlato come deittici ed indicatori fatici, e simula l'oralità attraverso frasi brevi e paratattiche, disfluenze («Perdo il filo, mi devi scusare, sono passati tanti anni...», p. 57; «Torniamo a bomba» p. 78) e la preferenza per modi verbali semplici. Valga come esempio rappresentativo il linguaggio della cuoca Dolores Murtas:

Ma che i Saba erano cavalieri non ci credo. Tutte storie. Io pensavo che il male era in

119 Cfr. almeno pp. 31, 66, 100, 107.

120 Sulle caratteristiche della lingua parlata cfr. M. BERRETTA, *Il parlato italiano contemporaneo* in L. SERIANNI, P. TRIFONE (a cura di), *Storia della Lingua Italiana. Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, 1994, vol. II, pp. 239-270.

121 Si veda quanto dichiarato dall'autore: «Per quanto riguarda Il figlio di Bakunin ho avuto l'idea della storia di un uomo che potesse essere raccontata attraverso l'espedito di usare molte voci. Quello che mi interessava era contrapporre voci che parlassero un italiano intriso di sardo [...] ed altre parlanti un italiano inappuntabile. Volevo far parlare persone diverse e vedere se, alla fine, il loro coro contenesse elementi di diversità vera, o se invece tutte quante le voci avessero in fondo un timbro comune: in questo caso l'esperimento sarebbe fallito. Il problema era esclusivamente tecnico. Ho mutuato un meccanismo che mi permettesse di far parlare molte persone diverse nella stessa storia.» G. SULIS, *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità*, cit., p. 35.

122 *Ibidem*.

agguato, per punirli della loro vanità. E lo aspettavo, e pregavo, perché nessuno può crescere così tanto in boria, e scialacquare così da pagare a me, serva e cuoca, un salario che non prende neppure un maestro di scuola, che pure insegna l'abbicci, che è più importante che cuocere panadas. (p. 19)¹²³

Insieme alla coloritura e alla vistosità del linguaggio deformato dall'oralità emergono spesso le ideologie, le visioni del mondo dei personaggi, infarcite di risibili luoghi comuni:

E don Sarais ha pure spiegato cos'è anarchia: uccidere i preti, violare le donne costumate, vuotare le case dei contadini, dichiarare libero amore, per fare un mondo di sciacquette senza pudore e di uomini senza timor di Dio.» (p. 21)

L'intento mimetico di riproduzione dell'oralità viene rafforzato dalla corallità della narrazione che consente di moltiplicare i punti di vista e di riportare alla ribalta una storia collettiva. Come spiega Marcello Fois, il raccontare «raduna[ndo] i punti di vista» rappresenta un tratto tipico del fare letterario degli scrittori sardi, «un modo [...]endemico di raccontare la vita»¹²⁴.

Sebbene ne *Il quinto passo è l'addio* prevalga il «dialogo interiore» (p. 31) e si abbia una vera e propria riproduzione delle diverse voci del pensiero, cioè delle cinque entità che guidano Ruggero e si alternano nel «loro eterno baccano» (p. 127), le numerose deformazioni cui è sottoposta la lingua tendono spesso a ricalcare il parlato dei personaggi, un parlato spesso introdotto nella prosa per sortire effetti comici:

La voce di un napoletano sorge friggendo dagli altoparlanti: «Chi si ha portato via la chiave della cabina 128 è pregato di riportarla subito in cabina, ripeto, portare subito la chiave alla cabina 128» (p. 90)

Nel romanzo si può notare una generale attenzione alla sfera sonora. Vengono infatti rappresentati i suoni e i rumori di fondo, così come le voci dei personaggi. Si veda come esempio la poetica descrizione della voce della

¹²³ Altri esempi sono reperibili alle pp. 27, 32, 38-39.

¹²⁴ A. M. AMENDOLA, *Intervista a Marcello Fois* in, ID. *L'isola che sorprende*, cit. pp. 222-232, alla p. 223.

dottoressa che cura Ruggero:

La voce è melodiosa, acqua che lasciata la fonte salta fra sassi tondi e pozze, acuta e chiara. Ma con bassi improvvisi, foglie fruscianti al soffio del maestrale, e passaggi di tono che sembrano suoni di violino pizzicato da maestro. (p. 63)

Nel testo abbondano inoltre i riferimenti e le citazioni musicali¹²⁵ che rispondono a un tentativo di «sonorizzare la scrittura»¹²⁶, e data l'«assoluta configurazione musicale»¹²⁷ del romanzo la prosa diviene ritmata, veloce e sincopata; per questo quella de *Il quinto passo* si configura come «una lingua malata di oralità e dunque franta e irregolare, con rallentamenti, ellissi, impennate improvvise»¹²⁸.

In *Bellas Mariposas* la narrazione, costituita dal racconto tutto d'un fiato della giovane protagonista, risulta invece completamente oralizzata: manca infatti qualsiasi segno di interpunzione, le frasi sono giustapposte senza che tra i vari frammenti intercorra un qualche nesso logico esplicito; le forme ellittiche e i salti tematici nel discorso riproducono la forma irregolare e la catena fonica della lingua parlata.

Sono rintracciabili, inoltre, alcune deformazioni tipiche del parlato, e nella fattispecie di un parlato connotato regionalmente, tra i fenomeni ricorrenti si segnalano la sostituzione del congiuntivo con l'imperfetto e l'utilizzo del “che” polivalente, visibili già nella primissima riga del racconto:

Era molto tempo che Tonio lo minacciava ma credevo che scherzava
che lo odia lo so si vede [...]
ma credevo che scherzava dicendo Un giorno quello lo uccido (p. 63).

125 Sulla presenza della musica nell'opera di Atzeni, cfr. G. PORCU, «Tumbano tamburi» *Storie e progetti di musica, scrittura e periferie*, in S. ATZENI, *Racconti con colonna sonora*, cit. pp. 171-184; ID. *Predilezioni musicali e partiture sintattiche del primo Atzeni*, in S. COCCO, V. PALA, P.P. ARGOLAS, *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, cit., pp. 225-234.

126 G. STRINNA, *A boxi bascia, finzas troppu. Canti e rapsodi nella Cagliè di Sergio Atzeni*, in G. BAVAGNOLI, P. PULINA (a cura di), *Sergio Atzeni (1952-1995). Un “classico” della nuova narrativa sarda*, cit., pp. 49-61, p. 49.

127 Cfr. G. RIMONDI, *Uno scrittore in ascolto*, cit., p. 146.

128 *Ibidem*.

Se da un lato la lingua riproduce l'espressività del parlato popolare, fornendo peraltro una documentazione della lingua parlata a Cagliari, dall'altro, la voce estremamente rapida e frenetica della protagonista, scandita da ripetizioni e riprese con improvvisi cambi di direzione, è tesa verso la ricerca di un ritmo, di una sonorità che è stata paragonata a un «jazz metropolitano suonato sui bidoni della spazzatura»¹²⁹ o a un «rap della periferia».¹³⁰

Relativamente alla trasposizione dell'oralità nella scrittura, Atzeni, sulla scia degli autori creoli con cui ha avuto modo di confrontarsi in diverse occasioni, attua un processo di estetizzazione della parola orale in linea con la poetica dell'«oraliture», cioè quella «*production orale qui se distinguerait de la parole ordinaire par sa dimension esthétique*».¹³¹

129 E. FERRERO, *Atzeni vive con le sue farfalle*, in "Tuttolibri", a. XXII, [supplemento redazionale de "La Stampa"] 30 gennaio, 1997.

130 G. SULIS, *Introduzione*, in *TRMN*, cit., p. 24.

131 P. CHAMOISEAU, É. GLISSANT, *Que faire de la parole?*, in *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, (a cura di) R. LUDWIG, Gallimard, Paris, 1994. p. 153.

Conclusioni

In un articolo del 1989, periodo in cui andava lentamente affermandosi come scrittore e traduttore, Atzeni, recensendo due autori sardi, si chiedeva: «l'identità “è stata detta”?»¹. Un quesito ancora oggi aperto che solleva non pochi dilemmi, come avviene quando ci si confronta con il delicato tema dell'identità. Nella sua breve eppur prolifica carriera l'autore si è inoltrato in un difficile sentiero tentando la via della narrazione che conduce alle radici della “sardità”, fissando sulla pagina letteraria l'inafferrabile identità: un'entità mobile e cangiante investita di una forte carica emotiva e la cui essenza risiede nei meandri dello spirito umano.

Dall'analisi qui proposta emerge un ritratto dell'identità etnica sarda ben definito, seppure mai identico a se stesso. Gli elementi simbolici costituenti dell'etnia si riversano nei romanzi assumendo forme diversificate, in quanto applicati a una materia narrativa eterogenea, ma accompagnati da un comune denominatore. Le categorie etniche che prevalgono e che possono essere pertanto rintracciate indistintamente e con la stessa forza poetica in tutta la produzione narrativa sono rappresentate dal *topos* e dal *logos*: il luogo e la lingua, che risiedono alla base del modello identitario proposto da Atzeni.

I personaggi, le figure che si muovono tra le pagine, talvolta riuscendo ad attraversare i singoli romanzi, camminano su un territorio circoscritto e riconoscibile: non «uno scenario, uno sfondo, casualmente sardo, che potrebbe essere sostituito con altri»², ma essenziale a fini narrativi; anche la lingua risulta connotata regionalmente, un linguaggio che si fa dirompente nel tentativo di travolgere i confini esistenti tra le lingue con la propria intensità espressiva.

¹ S. ATZENI, *L'indagine di Mannuzzu nel torbido di una Sassari/Italia*, cit., p. 816.

² Ivi, p. 818.

L'*ethos*, fondamento della moralità e socialità dell'etnia, e l'*epos*, inteso sia come storia sia come memoria, risultano centrali nei romanzi a carattere storico, entrambi posti come nuclei centrali del racconto: è infatti la storia sarda ad essere protagonista del primo e dell'ultimo romanzo. Lo scrittore ripercorre le linee del passato, le rielabora e le reinventa, stravolgendo se necessario il dato storico, per restituirlo in una nuova forma che conservi la complessità e la mutevolezza del reale. È con lo sguardo critico del presente che Atzeni esplora il passato per cogliere il senso degli accadimenti dell'oggi. Secondo Ernesto Ferrero, nel panorama contemporaneo la Sardegna rappresenta un luogo non ancora spento dal «grigiore senz'anima delle società di massa», un universo ancora ricco di storie e di miti, pullulante di vita autentica e in cui ha ancora senso la ricerca e la rivendicazione di una propria identità³.

Date queste premesse, sarebbe facile cadere in processi di glorificazione e celebrazione dell'*ethnos*, Atzeni non propone però un mito etnico (neanche quando inventa un mito delle origini), cerca piuttosto un complesso equilibrio tra identità e alterità. La valorizzazione dell'etnia e della propria cultura di appartenenza passa per l'accettazione della storia costruita sul rapporto con l'altro, affinché l'identità non venga rinserrata in una logica di ostilità nei confronti del diverso, ma lo accetti come proprio elemento costitutivo.

In ciò risiede la novità proposta da Atzeni, che è riuscito ad attualizzare l'immagine della Sardegna fino ad allora ancorata a modelli rigidi e obsoleti, dimostrando che anche le città periferiche possono essere un luogo di storia, e diventare nuovi centri in un mondo decentrato. Nel panorama letterario isolano, diversamente dalla maggior parte degli scrittori della sua generazione ancora legati a un immaginario etnico-arcaico, Atzeni, inaugurando la Cagliari letteraria, figura tra i primi scrittori urbani a cui si deve l'introduzione di nuovi scenari narrativi.

La ricerca spasmodica delle radici, che non abbandona mai l'autore, è compensata dalla tensione universalizzante di una scrittura a carattere

³ E. FERRERO, *La lunga vita di Atzeni*, cit.

antropologico, che con sguardo esterno mira a cogliere il dato sociale, realtà e dinamiche umane che possano scavalcare i confini spaziali. La Sardegna raccontata da Atzeni con grande partecipazione emotiva ma senza idolatrie né vuoto localismo, appare un universo in continua trasformazione, e sullo sfondo di una rinnovata concezione dell'identità etnica, l'autore propone un modello identitario plurale e aperto al domani.

Le storie sommerse non ancora narrate che trovano finalmente la superficie attraverso la penna acuta di Atzeni presentano una «visione del mondo che è italiana ma specifica, che è diversa ma non è altra»⁴. Lo scrittore cercò infatti attraverso la scrittura letteraria di «ricomporre l'interna, dolorosa lacerazione di chi si sentiva allo stesso tempo sardo, italiano, europeo. Di risolvere, almeno immaginariamente, il problema dell'appartenenza e dell'identità»⁵.

La lezione di Atzeni, l'insegnamento alla diversità, ovvero la possibilità di poter fare letteratura essendo profondamente radicati nel luogo d'origine e al tempo stesso universali, sembra essere stata accolta da chi dopo di lui ha intrapreso la via della narrazione proseguendone il percorso prematuramente interrotto. Negli ultimi anni si registra infatti una ripresa della letteratura isolana, la stagione narrativa della *nouvelle vague sarda*, che pur nella sua peculiarità si colloca a pieno titolo nel panorama letterario nazionale⁶.

L'eredità di Atzeni è stata accolta da una nuova generazione di scrittori, anche molto diversi tra loro, che portano alla ribalta un'immagine della Sardegna del tutto nuova. Indipendentemente dai risultati finora raggiunti all'interno dello «sciame letterario»⁷ isolano, c'è chi ritorna sul tema dell'identità: tra questi Flavio Soriga una delle giovani promesse della letteratura contemporanea, che riconosce Atzeni come maestro e che nel suo *Sardinia Blues* scrive:

– Noi siamo perdutamente sconfitti in partenza da queste paranoie identitarie e

4 G. B. AMIDEI, *Introduzione*, in M. PIRA, *La rivolta dell'oggetto*, cit., pp. V-VI.

5 G. RIMONDI, *Uno scrittore in ascolto*, cit. p. 148.

6 Cfr. L. MUONI, *Ritratto dello scrittore da giovane*, in "La Nuova Sardegna", 16 novembre 2002.

7 *Ibidem*.

antidentitarie e non se ne esce in quest'isola maledetta [...]

– Noi dobbiamo liberarci dai fantasmi della storia, dai nostri immensi stordenti sensi di inferiorità e di marginalità e perifericità, accettare che siamo come gli altri, né meglio né peggio, eccellenti uomini qualunque del mondo, questa è la rivoluzione che ci toccherà fare, prima o poi – ⁸

Sebbene Atzeni sia stato uno scrittore di nicchia e non abbia ricevuto particolari attenzioni da parte del mondo letterario ed editoriale, a vent'anni esatti dalla sua scomparsa la situazione pare mutata: si moltiplicano i contributi critici di varia portata, le pubblicazioni e le iniziative culturali in suo onore, che denotano un interesse sempre crescente e ne confermano il valore. Lo scrittore è oggi sicuramente meno solitario, inattuale e controcorrente di quanto non lo fosse in vita. Il suo percorso artistico è stato, a ragione, definito «al contempo in sordina e trionfante»⁹: egli è stato un profondo innovatore per la letteratura sarda e non solo¹⁰, e – per riprendere ancora Ferrero – «per questo sopravviverà, per questo lo leggeranno a lungo»¹¹.

8 F. SORIGA, *Sardinia Blues*, Bompiani, Milano, 2009 (ed. or. 2008), p. 12.

9 R. CAGLIERO, *L'ultimo passo - In ricordo di Sergio Atzeni*, in "Gazzetta di Parma", 10 ottobre 1995.

10 Cfr. E. FERRERO, *La lunga vita di Atzeni*, cit.

11 ID., *Custode delle memorie*, cit., p. 27.

Bibliografia

Opere di Sergio Atzeni

- Introduzione* in PILI E., *Bellu schesc'e dottori-cummedia sarda in tres attus*, Edes, Cagliari, 1978 (ed. or. 1907-1935)
- ATZENI S., COPEZ R., *Fiabe sarde. Raccontate da Sergio Atzeni e Rossana Copez*, Condaghes, Cagliari, 2002, (ed. or. 1978)
- ATZENI S., MURGIA M., *Crisi e lotte interne della feudalità sarda: Sigismondo Arquer. La congiura di Camarassa*, in ORTU L. (a cura di), *Storia di Sardegna a fumetti*, vol. VII, Editrice Altair, Cagliari, 1982
- Apologo del giudice bandito*, Sellerio, Palermo, 2011 (ed. or. 1986)
- Il figlio di Bakunin*, Sellerio, Palermo, 2008 (ed. or. 1991)
- Il quinto passo è l'addio*, Illisso, Nuoro, 2001 (ed. or. 1995)
- Passavamo sulla terra leggeri*, Illisso, Nuoro, 2000 (ed. or. 1996)
- Bellas mariposas*, Sellerio, Palermo, 2011 (ed. or. 1996) [il volume include *Il demonio è cane bianco* già edito con il titolo *Araj dimoni. Antica leggenda sarda*, (con illustrazioni di G. Pellegrini), Le Volpi, Cagliari, 1984]
- Sì...otto!*, (a cura di) MARCI G., Condaghes, Cagliari, 2005 (ed. or. 1996) [il volume include il testo *Il mestiere dello scrittore*]
- Raccontar fole*, (a cura di) MAZZARELLI P., Sellerio, Palermo, 1999
- Racconti con colonna sonora: e altri in giallo*, (a cura di) PORCU G., Il Maestrale, Nuoro, 2002
- Gli anni della grande peste*, Sellerio, Palermo, 2008 (ed. or. 2003)
- I sogni della città bianca*, (a cura di) GRECU G., il Maestrale, Nuoro, 2005
- Scritti giornalistici (1966- 1995)*, (a cura di) SULIS G., voll. II, Il Maestrale, Nuoro, 2005

Versus, (a cura di) PORCU G., Il Maestrale, Nuoro, 2008 [la raccolta riprende i testi già editi *Quel maggio 1906 – Ballata per una rivolta cagliaritano*, Edes, Cagliari, 1977; *Due colori esistono al mondo. Il verde è il secondo*, (a cura di) DETTORI G., Il Maestrale, Nuoro 1995; e *la raccolta di versi in cagliaritano Žerežas– Žerežas*

Bibliografia critica

- ALBERTAZZI S., *Lo sguardo dell'altro: le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma, 2000
- ID., VECCHI R., *Abbecedario postcoloniale*, Quodlibet, Macerata, 2001
- ALZIATOR F., *Storia della letteratura di Sardegna*, Edizioni della Zattera, Cagliari, 1954
- AMENDOLA A. M., *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano*, Cuec, Cagliari, 2006
- AMSELLE J-L., *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999 (ed. or. 1990)
- ID., M'BOKOLO E. (a cura di), *Au couer de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et État en Afrique*, La Découverte & Syros, Paris, 1999
- ANDERSON B., *Comunità immaginate*, Manifesti Libri, Roma, 1996. (ed. or. 1982)
- ANGIONI G., *Cartas de logu: scrittori sardi allo specchio*, Cuec, Cagliari, 2007
- ID., *La nouvelle vague sarda*, in “La Nuova Sardegna”, 18 settembre 2007
- ANTONA CARDINET M. D., *L'opera di Sergio Atzeni: una poesia umanista e meridionale*, in “La grotta della vipera”, a. XXIV, n. 81, 1998, pp. 34-38
- ARCANGELI M., *Lingua e Identità*, Meltemi.edu, Roma, 2007

- ARGIOLAS M., SERRA R. (a cura di), *Limba lingua language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, Cuec, Cagliari, 2001
- ARGIOLAS P. P., *Sardegna isola delle storie. Le ragioni della scrittura nel cronotopo atzeniano di Passavamo sulla terra leggeri*, in I. CROTTI (a cura di), *Insularità. Immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2011, pp. 109-124
- ASOR ROSA A., *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*, vol. III Einaudi, Torino, 1989
- ASSMANN A., *Was sind kulturelle Texte?* in A. POLTERMANN (a cura di), *Literaturkanon, Medienereignis, Kultureller Text. Formen interkulturellen Kommunikation und Übersetzung*, Erich Schmidt, Berlin, 1995, pp. 232-44.
- ASSMANN J., *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997 (ed. or. 1992)
- ID., *Nachwort* in E. ESPOSITO, *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses in der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, pp. 400-414
- AUERBACH E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke Verlag, Bern, 1959 (ed. or. 1946)
- AUGÉ M., *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2009, (ed. or. 1993)
- BACHELARD G., *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 2006 (ed. or. 1957)
- BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979 (ed. or. 1938)
- BALANDIER G., *Le società comunicanti*, Laterza, Bari, 1971 (ed. or. 1967)
- BARTH F. (a cura di), *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Universitetsforlaget, Bergen-Oslo, 1969
- BARTHES R., *Il grado zero della scrittura - Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 2003 (ed. or. 1953-1972)
- BAUMAN Z., *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge, 2000
- ID., *Globalizzazione e glocalizzazione: saggi scelti*, (a cura di) P. BEILHARZ,

- Armando Editore, Roma, 2005 (ed. or. 2001)
- ID., *Intervista sull'identità*, (a cura di) B. VECCHI, Laterza, Roma-Bari, 2003
- BAUMANN T., *Donna isola. Ritratti femminili nel romanzo del Novecento*, Cuec, Cagliari, 2007
- BAVAGNOLI G., PULINA P. (a cura di), *Sergio Atzeni (1952-1995). Un "classico" della nuova narrativa sarda*. Atti del seminario di studi. Pavia 28 marzo 2008, Nuova Tipografia Popolare, Pavia, 2008
- BAYART J-F., *L'illusion identitaire*, Città aperta, Troina, 2009 (ed. or. 1996)
- BENVENISTE É., *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971 (ed. or. 1958)
- BERNABÉ J., CHAMOISEAU P. , CONFIANT R., *Elogio della creolità*, Ibis, Como, 1999 (ed. or. 1989)
- BERRETTA M., *Il parlato italiano contemporaneo* in SERIANNI L., TRIFONE P. (a cura di), *Storia della Lingua Italiana. Scritto e parlato*, vol. II Einaudi, Torino, 1994
- BERRUTO G., *Fondamenti di sociolinguistica*, Laterza, Roma-Bari, 1995
- BERTAZZOLI R. (a cura di), *Il mito nella letteratura, Percorsi*, Editrice Morcelliana, Brescia, 2009
- BHABHA H. (a cura di), *Nazione e Narrazione*, Meltemi, Roma, 1997 (ed. or. 1990)
- BLASCO FERRER E., *Linguistica sarda. Storia, metodi, problemi*, Condaghes, Cagliari, 2003
- BOLLATI G., *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino, 1996 (ed. or. 1983)
- BONESIO L., *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano, 2001
- BRENNAN T., *La ricerca di una formazione nazionale*, in BHABHA H. (a cura di), *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma, 1997 (ed. or. 1990)
- BRIGAGLIA M., MASTINO A., ORTU G.G., *Storia della Sardegna (vol. I Dalle origini al Settecento; vol. II Dal Settecento a oggi,)*, Laterza, Roma-Bari, 2006
- BRIGAGLIA M., *La Sardegna*, voll. III, Edizioni della Torre, Cagliari, 1982-

1988

BROMBERGER C., *L'Ethnologie de la France et le problème de l'identité*, in "Civilisations", XLII, n. 2, 1993, pp. 45-63

BRUBAKER R., COOPER F., *Beyond Identity*, in "Theory and society", XXIX, 2000, pp. 1-47

BRUNER J., *Life as Narrative*, in "Social Research", vol. 71, n. 3, 2004 (ed. or. 1987), pp. 691- 710

BUCHOLTZ, M., K. HALL, *Identity and interaction: a sociocultural linguistic approach*, in "Discourse Studies", vol. 7 (4-5), pp. 585-614 [www.sagepublications.com]

BULLEGAS S., *La parola e il teatro*, in "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72-73, 1995, p. 37-38

CAGLIERO R., *L'ultimo passo - In ricordo di Sergio Atzeni*, in "Gazzetta di Parma", 10 ottobre 1995

CAGLIERO R., *Letteratura e storia*, in "La grotta della vipera", Cagliari, a. XXI, n. 72-73, 1995, pp. 34-36

CALTAGIRONE B., *Identità sarde. Un'inchiesta etnografica*, Cuec, Cagliari, 2005

CALVINO I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 2015 (ed. or. 1988)

CANALI L., *Tre modi di raccontare*, in "Il Giornale", 8 febbraio 1996

CANNAS A., *Mitopoiesi e fole per un'immagine favolosa della Sardegna*, in CROTTI I. (a cura di), *Insularità. Immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma, 2011, pp. 125-138

CARDIA U., *Il mondo che ho vissuto*, Cuec, Cagliari, 2009

ID., *Autonomia sarda. Un'idea che attraversa i secoli*, Cuec, Cagliari, 1999

CARDONA G. R., *Antropologia della scrittura*, Loescher Editore, Torino, 1991

ID., *Introduzione all'etnolinguistica*, UTET, Torino, 2006 (ed. or. 1976)

CERINA G., *Deledda e altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, Cuec, Cagliari, 1992

- CESERANI R., *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano, 2010
- ID., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997
- CHAMOISEAU P., GLISSANT É., *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, (a cura di) R. LUDWIG, Gallimard, Paris, 1994
- CHAMOISEAU P., *Per Sergio*, in "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72-73, 1995
- CHESSA A. F., *Identità e dibattito identitario in Sardegna*, in ALBERTINI F., ATZORI M., (a cura di), *Îles des Mémoires, Corsica e Sardegna*, Edes-Editions Dumane, Sassari-Bastia, 2004, pp. 97-111
- CIRESE A. M., *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Scotellaro, Gramsci*, Einaudi, Torino, 1976
- ID., *Ragioni metriche. Versificazioni e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo, 1988
- ID., SERAFINI L. (a cura di), *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi, argomenti*, Discoteca di Stato, Roma, 1975
- CLIFFORD J., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte del XX secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993 (ed. or. 1988)
- COCCO S., PALA V., ARGIOLOS P.P. (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Aipsa, Cagliari, 2014
- COHEN A., *Two dimensional Man*, Routledge & Kegan Paul, London, 1974
- CONTARINI S., MARRAS M., PIAS G. (a cura di), *Identità sarda del XXI secolo. Tra globale, locale e postcoloniale*, Il Maestrato, Nuoro, 2013
- CORDELLI F., *Frase-figure come cristalli lucenti*, in "La grotta della vipera", a. XXII, n. 75, 1996, pp. 40-43
- ID., *Il "Quinto passo" fatale*, in «L'indipendente», 17-18 settembre 1995
- CROCE B., *Uomini e cose della vecchia Italia*, Laterza, Bari, 1927
- DE MARTINO E., *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007 (ed. or. 1948)
- ID., *Sud e Magia*, Feltrinelli, Milano, 1996 (ed. or. 1959)
- ID., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, (a cura di) GALLINI M. C., Einaudi, Torino 1977

- DE ROBERTIS R., *Fuori centro. Percorsi post-coloniali nella letteratura italiana*, Aracne, Roma, 2010
- DEI F., *Fatti, finzioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura*, in “Uomo & Cultura. Rivista di studi antropologici”, S.F. Flaccovio Editore, Palermo, a. XXIII- XXVI, Gennaio 1990 – Dicembre 1993, pp. 58-101
- DELITALIA E., *Fiabe e leggende nelle tradizioni popolari della Sardegna*, 2D. Editrice mediterranea, Sassari, 1985
- DENNETT D., *La mente e le menti. Verso una comprensione della coscienza*, Sansoni Editore, Milano, 1997
- DETTORI A., *Sergio Atzeni e la narrativa orale. Modelli narrativi popolari, struttura testuale e lingua del racconto San Pietro tra i drograti a «Is Mirrionis». Quasi un apologo*, in TROVATO S. C. (a cura di), *Studi linguistici in memoria di Giovanni Tropea*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009 pp. 141-167
- DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967
- EDELMAN G. M., *Sulla materia della mente*, Adelphi, Milano, 1992
- EPSTEIN A. L., *L'identità etnica. Tre studi sull'etnicità*, Loescher, Torino, 1983 (ed. or. 1978)
- ERLL A., *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Metzler, Weimar/ Stuttgart, 2005
- FABIETTI U., *L'identità etnica*, Carocci, Roma, 1998 (ed. or. 1995)
- ID., V. MATERA, *Memoria e identità*, Roma, Meltemi, 1999
- FARCI C., *Sergio Atzeni un figlio di Bakunin*, Cuec, Cagliari, 2015
- FAVARO R., *Il paesaggio sonoro del romanzo*, in ID. *L'ascolto del romanzo. Mann, la musica, i Buddenbrook*, Ricordi, Milano, 1993, pp. 85-115
- FERRERO E. *Gli sciamani di Sardegna*, in “Tuttolibri”, [supplemento redazionale de “La Stampa”], 25 aprile 1996
- ID., *Sergio Atzeni, uomo inattuale*, in “La Nuova Sardegna”, 10 ottobre 1995
- ID., *Atzeni vive con le sue farfalle*, in “Tuttolibri”, “La Stampa”, 30 gennaio, 1997

ID., *Custode delle memorie*, in "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72-73, 1995, pp. 25-27

ID., *In giro con Atzeni nella città bianca*, in "Tuttolibri", "La Stampa", 24 settembre, 2005

ID., *La lunga vita di Atzeni*, in "Diario", 3 agosto 2005

FISHMAN J. A., *Language & Ethnicity in Minority Sociolinguistic Perspective, Multilingual Matters*, Clevedon, 1989

ID., *Sociologia del linguaggio*, Officina, Roma, 1975 (ed. or. 1971)

FLORIS A., *Le storie del Figlio di Bakunin: dal romanzo di Sergio Atzeni al film di Gianfranco Cabiddu*, Cagliari, Aipsa, 2001

FLORIS F., *La Sardegna del Novecento*, Demos Editore, Cagliari, 1997

FOFI G., *Di cavallette e di croci*, in "Linea d'ombra", n. 15/16, Ottobre 1986

ID., *Sardegna, che Nouvelle vague!*, in "Panorama", 13 novembre 2003

FRANCHINI A., *Chiamatela pure nouvelle vague mediterranea*, in "Specchio", 14 maggio 2005

FRONGIA E., PIREDDA E., *I giovani e lo scrittore: ricordo di una complicità*, in "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72-73, 1995, pp. 42-43

GADAMER H. G., *Gesammelte Werke Band 1: Hermeneutik I: Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2010 (ed. or. 1960)

GALLI DELLA LOGGIA E., *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna, 1998

GALLISSOT R., KILANI M., RIVERA A. (a cura di), *L'imbroglio etnico in quattordici parole-chiave*, Edizioni Dedalo, Bari, 2001, (ed. or. 1997)

GANERI M., *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, P. Manni, Lecce, 1999

GAREFFA F., *La lingua, il luogo e il tempo: Sergio Atzeni*, in GIULIANI L.A., LO CASTRO G. (a cura di), *Scrittori in corso, osservatorio sul racconto contemporaneo*, Rubbettino, Catanzaro, 2012, pp. 69-79

GARGIULO M., *Scrittura giovane in Sardegna. Linguaggio giovanile e narrativa*, in DETTORI A. (a cura di), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e*

- letterature regionali*, Franco Angeli, Milano, 2014, pp. 248-259
- GEERTZ C., *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1987 (ed. or. 1973)
- GEHLEN A., *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Feltrinelli, Milano, 1990 (ed. or. 1950)
- GIRARD R., *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano, 2002 (ed. or. 1961)
- GLEASON P., *Identifying Identity: A Semantic History*, in "Journal of American History", LXIX, n. 4, 910-931
- GLISSANT É., *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma, 1998 (ed. or. 1996)
- ID., *Tutto-mondo*, Lavoro, Roma, 2009, (ed. or. 1993)
- GNISCI A., *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma 2003
- GOFFMAN E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969 (ed. or. 1959)
- GOLA S., RORATO L. (a cura di), *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, Peter Lang, Brussels, 2007
- HABERMAS J., TAYLOR C., *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Feltrinelli, Milano, 1998 (ed. or. 1996)
- HALBWACHS M., *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli-Los Angeles, 1997 (ed. or. 1925)
- ID., *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1987 (ed. or. 1950)
- ID., *Memorie di Terrasanta*, Arsenale Editrice, Venezia, 1988 (ed. or. 1941)
- HALL S., *A chi serve l'identità*, in BIANCHI C., DEMARIA C., NERGAARD S. (a cura di), *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2002
- ID., *Che genere di nero è il "nero" nella cultura popolare nera?*, in ID., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, (a cura di) M. MELLINO, Meltemi, Roma, 2006, pp. 263-278
- ID., *L'importanza di Gramsci per lo studio della razza e dell'etnicità*, in ID., *Il*

- soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, (a cura di) M.MELLINO, Roma, Meltemi, 2006, pp. 185-228.
- ID., *Fantasy, Identity, Politics*, in CARTER E., DONALD J., SQUIRES J. (a cura di), *Cultural Remix. Theories of Politics and the Popular*, Lawrence & Wishart, London, 1995
- ID., *The Question of Cultural Identity*, in ID., D. HELD, A. MCGREW (a cura di), *Modernity and Its Futures*, Polity Press, Cambridge, 1992, pp. 274-316.
- HOBBSAWM E. J., RANGER T. (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1994 (ed. or. 1983)
- HOBBSAWM E., *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Einaudi, Torino, 1971 (ed. or. 1969)
- HONNETH A., *Lotta per il riconoscimento. Proposte per un'etica del conflitto*, Il Saggiatore, Milano, 2002 (ed. or. 1992)
- HUMBOLDT W. V., *La diversità delle lingue*, (a cura di) D. DI CESARE, Laterza, Roma-Bari, 1991 (ed. or. 1836)
- IERVOLINO S., *Un rapsodo sardo: Sergio Atzeni*, Napoli, Ferraro, 2008
- ISER W., *Das Fiktive und das imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991
- JENKIS R., *Social Antropological Models of Inter-Ethnic Relations*, in REX J., MASON D. (a cura di), *Theories of Race and Ethnic Relations*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988 (ed. or. 1986), pp. 170-186
- KELLAS J. G., *Nazionalismi ed etnie*, Il Mulino, Bologna, 1993 (ed. or. 1991)
- KOSELLECK R., STEMPEL W-D. (a cura di), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, vol. V, Fink, München, 1973
- KRIEG-PLANQUE A., *Le mot "ethnie": nommer autrui. Origine et fonctionnement du terme "ethnie" dans l'univers discursif français*, in "Cahiers de lexicologie. Revue internationale de lexicologie et de lexicographie", Editions Garnier, Paris, n. 87, 2005/2, pp. 141-161
- LAVINIO C., *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, La Nuova Italia, Firenze, 1993
- ID., *Narrare un'isola. Lingua e stili di scrittori sardi*, Bulzoni, Roma, 1991

- ID., *Retorica e italiano regionale: il caso dell'antifrasi nell'italiano regionale sardo*, in MIONI, A.M. (a cura di), *L'italiano regionale*, Bulzoni, Roma, 1990, pp. 311-326
- LÉVI-STRAUSS C. (a cura di), *L'identità*, Sellerio, Palermo, 1980, (ed. or. 1977)
- LILLIU G., *Autonomia come resistenza*, Cagliari, Fossataro, 1970
- ID., *La costante resistenziale sarda*, Illisso, Nuoro, 2002 (ed. or. 1971)
- ID., *Lingua, identità, radici e ali*, in “La grotta della vipera”, a. XXIV, n. 81, 1998, pp. 5-12
- LO CASTRO G., *Sardegna postcoloniale? Una lettura di Sergio Atzeni*, [www.lospecchiodicarta.unipa.it.]
- ID., *Tra racconto e costruzione di leggende. Bellas Mariposas di Sergio Atzeni (1996)*, in ZATTI S. (a cura di), *Un genere senza qualità: il racconto italiano nell'era della short story*, Serra, Pisa, 2011, pp. 239-247
- LO PIPARO F., *L'alterità come fondamento dell'identità. Riflessioni teoriche*, in PISTOLESI E., SCHWARZE S. (a cura di), *Vicini/Lontani. Identità e alterità della lingua*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2007, pp. 1-11
- LUKÁCS G., *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino, 1977 (ed. or. 1938)
- LUPERINI R., *L'identità, l'universale e il nucleo vivo dell'umanesimo*, in “Allegoria”, n. 49, 2005, pp. 77-85
- ID., *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca*, in ID., BROGI D. (a cura di), *Letteratura e identità nazionale del Novecento*, Piero Manni, San Cesario di Lecce, 2004
- LUSSU E., *L'avvenire della Sardegna*, in “Il ponte”, a. VII, n. 9-10, 1951, pp. 957-964
- LYOTARD J. F., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 2002, (ed. or. 1979)
- MAHER V. (a cura di), *Questioni di etnicità*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1994, (ed. or. 1956-1974)
- MANCA D., *La rappresentazione dell'isola nelle opere degli autori sardi: il paesaggio, la storia e la memoria*, in BENISCELLI A., MARINI Q.,

- SURDICH L. (a cura di), *La letteratura degli italiani, rotte confini passaggi*. Atti del XIV congresso dell'associazione degli italianisti, Genova, 15-18 settembre 2010, Città del silenzio edizioni, Novi ligure, 2012. [Articolo digitale: www.italianisti.it/upload/userfiles/files/manca%20dino_1.pdf], pp. 1-19
- ID., *Una storia immobile nelle due Sardegne dell'Apologo di Sergio Atzeni*, in ALBERINI F., ATZORI M. (a cura di), *Îles des Mémoires, Corsica e Sardegna*, Edes-Editions Dumane, Sassari-Bastia, 2004, pp. 163-175
- MARCI G., *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Cuec, Cagliari, 2005
- ID., *Le scuole sarde di giallo*, in “La grotta della vipera”, a. XXVII, n. 94, 2001, pp. 3-7
- ID., *Narrativa sarda del Novecento: immagini e sentimento dell'identità*, Cuec, Cagliari 1991
- ID., *Sergio Atzeni: a lonely man*, Cagliari, Cuec, 1999
- ID., SULIS G., (a cura di) *Trovare racconti mai narrati dirli con gioia. Convegno di studi su Sergio Atzeni*, Cagliari 25-26 novembre 1996, Cuec, Cagliari, 2001
- MARI A., *Fiabe popolari italiane*, vol. III, Mondadori, Milano, 1994
- MARRAS M. (a cura di), *Parcours et conjonctions littéraires en Sardaigne*, Éditions Universitaires du Sud, Toulouse, 2008
- ID., *L'insularité dans la littérature narrative sarde du XXe siècle*, Éditions univ. du Sud, Toulouse, 1998
- MARROCCU L., *Le Carte d'Arborea. Falsi e falsari nella Sardegna del XIX secolo*, AM&D Edizioni, Cagliari, 1997
- MATT L., *La mescolanza spuria degli idiomi: Bellas mariposas di Sergio Atzeni*, in “Nae”, a. VI, n. 20, 2007, pp. 43-47
- MATTONE A., *Le origini della questione sarda*, in ID., BERLINGUER L., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi. La Sardegna*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 5-121
- MELLINO M. (a cura di), *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*,

Meltemi, Roma, 2009

MELUCCI A., *Culture in gioco. Differenze per convivere*, Il Saggiatore, Milano, 2010

MERCER K., “Welcome to the jungle” in RUTHEFORD J. (a cura di), *Identity, Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London, 1990

MEREU M., *Gli arcipelaghi e il figlio di Bakunin: l'io narrante tra letteratura e cinema*, in “Between”, vol. II, 4 agosto 2012

MESCHIARI M., *L'isola contesa. Geografie della differenza in Passavamo sulla terra leggeri di Sergio Atzeni*, 2005, pp. 1-15

[www.sergioatzeni.com/sergioatzeni.com%20.%20isola%20contesa.pdf]

MESSORA N., *Metafore d'animali nell'opera Apologo del Giudice Bandito di Sergio Atzeni*, in “Civiltà italiana”, a. XVI, n. 1, 1992

MICHEL J., *Narrativité, narration, narratologie: du concept ricoeurien d'identité narrative aux sciences sociales*, in “Revue européenne des sciences sociales”, XLI.125, 2003, pp. 125-142

MIONI A. M., (a cura di), *L'italiano regionale*, Bulzoni, Roma, 1990

MORETTI F., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino, 1994

MUONI L., *Narratori di Sardegna: i nuovi narratori cagliaritari*, in ORTU G. G. (a cura di), *Cagliari tra passato e futuro*, Cuec, Cagliari, 2004; pp. 181-191
ID., *Ritratto dello scrittore da giovane*, in “La Nuova Sardegna”, 16 novembre 2002

MURRU G., *Sergio Atzeni, Il figlio di Bakunin*, in MARCI G. (a cura di), *Scrivere al confine: radici, moralità e cultura nei romanzi sardi contemporanei*, Cuec, Cagliari, 1994, pp. 149-156

ONG W. J., *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 1986 (ed. or. 1982)

ONNIS, R., *Sergio Atzeni et Patrick Chamoiseau: frères bergers de la Diversité*, in “Alternative Francophone”, Amérique du Nord, 1, sep. 2011, [ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/view/11246]

- ID., *La sardità postcoloniale di Sergio Atzeni: contro una concezione purista ed essenzialista delle nozioni di popolo e nazione* in CONTARINI G., MARRAS M., PIAS G. (a cura di), *Identità sarda del XXI secolo. Tra globale, locale e postcoloniale*, pp. 59-75
- ID., S. CONTARINI, *Reinterpretazione del codice barbaricino: i banditi di Sergio Atzeni*, in SERRA P. (a cura di), *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, FrancoAngeli, Milano, 2012, pp. 215-225
- ORLANDO F., *Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarità*, in OLIVIERI U. M. (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 63-87
- OSIMO B., *Traduzione e qualità*, Hoepli, Milano, 2004
- PAULIS G., *Dialetto di Cagliari*, in “La grotta della vipera”, a. XXII, n. 76-77, 1996, pp. 57-58
- ID., PINTO I., PUTZU I. (a cura di), *Repertorio plurilingue e variazione linguistica a Cagliari*, Franco Angeli, Milano, 2013
- PAULIS S., *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna tra '800 e '900*, Edes, Sassari, 2006
- PELLEGRINI F., *Il romanzo nazional-regionale nella letteratura italiana contemporanea*, Peter Lang, Bruxelles, 2014
- PEROSA S., *L'isola la donna il ritratto. Quattro variazioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996
- PESSINI E. (a cura di), *Du Pays au Tout-Monde. Écriture d'Éduard Glissant*, Istituto di Lingue e Letterature Romanze, Parma, 1998
- PIGLIARU A., *La vendetta barbaricina*, Il Maestrale, Nuoro 2000, (ed. or. 1959)
- PIRA M., *La rivolta dell'oggetto*, A. Giuffré Editore, Milano, 1978
- ID., *Sardegna tra due lingue*, Edizioni della Zattera, Cagliari, 1968
- PIRAZZINI D., *Plurilinguismo letterario come procedimento citazionale*, in BRUGNOLO F., ORIOLES V. (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. Plurilinguismo e letteratura*, Il Calamo, Roma, 2002, vol. II, pp. 541-552

- PIRODDA G., *La Sardegna*, in (a cura di) ASOR ROSA A., *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*, vol. III, Einaudi, Torino, pp. 918-966
- PITTALIS P., *Storia della letteratura in Sardegna*. (In appendice, la Legge regionale 1997 sulla cultura e la lingua sarda), Edizioni della Torre, Cagliari, 1998
- PIZZORNO A., *Il velo della diversità. Studi su razionalità e riconoscimento*, Feltrinelli, Milano, 2007
- POCCI L., CHIRUMBOLO P. (a cura di), *Belpaese? La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, Mellen Press, New York, 2012
- PORCIANI E., *Studi sull'oralità letteraria: dalle figure del parlato alla parola inattendibile*, ETS, Pisa, 2008
- PORTEOUS J. D., *Il paesaggio olfattivo*, in LANDO F. (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Etas, Milano, 1993, pp. 115-142
- POUTIGNAT P., STREIFF-FENART J., *Théories de l'ethnicité*, Presses Universitaires de France (PUF), Paris, 1995
- POYATOS F., *Literary Anthropology: a New Interdisciplinary Perspective of Man through His Narrative Literature*, in "Versus. Quaderni di studi semiotici", n. 28, 1981, pp. 3-28
- PUGGIONI I., *Il desiderio che fonda la Nazione: memorie narranti di Patrie immaginari*, in "Between", vol. III, n. 5, maggio 2013
- ID., *Sergio Atzeni e i racconti dalla città bianca*, in PALA V., ZANDA A. (a cura di), *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2011, pp. 73-80
- PUPAZZI A., *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1998
- RAIMONDI E., *Letteratura e identità nazionale*, Mondadori, Milano, 1998
- REMOTTI F., *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari, 2001 (ed. or. 1996) [Edizione digitale, maggio 2013]
- ID., *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari, 2010. [Edizione digitale, marzo 2013]

- RICOEUR P., *L'identità narrativa*, in "Allegoria", n. 60, 2009 (ed. or. 1991), pp. 93-104
- ID., *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993 (ed. or. 1990)
- ROMAGNINO A., *I mostri di Bosch nell'Apologo cagliaritano di Sergio Atzeni*, in "L'Unione Sarda", 23 settembre 1986
- SAID E. W., *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1978
- ID., *Umanesimo e critica democratica*, Il Saggiatore, Milano, 2007 (ed. or. 2004)
- SCIOLLA L., *Memoria, identità e discorso pubblico* in RAMPAZI M., TOTA A. L. (a cura di), *Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*, Carocci, Roma, 2005, pp.19-30
- SEGRE C., *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Einaudi, Torino, 2005
- SELLERIO E., *Le notti della scrittura*, in "La grotta della vipera", a. XXI, n. 72/73, 1995, pp. 24-25
- SERRA P. (a cura di), *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, FrancoAngeli, Milano, 2012
- SMITH A. D., *Il revival etnico*, Il Mulino, Bologna, 1984
- ID., *Le origini etniche delle nazioni*, Il Mulino, Bologna, 1992 (ed. or. 1986)
- ID., *National Identity*, Penguin Books, London, 1991
- SPARTI D., *Soggetti al tempo. Identità personale tra analisi filosofica e costruzione sociale*, Mondadori, Milano, 1996
- ID., *Epistemologia delle scienze sociali*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- SPENCE D. P., *Verità storica e verità narrativa. Significato e interpretazione in psicoanalisi*, G. martinelli & C., Firenze, 1987
- STEWART M. S., *Identità sostanziale e identità relazionale. Gli zingari ungheresi sono un gruppo "etnico"?*, in PIASERE L. (a cura di), *Comunità girovaghe, comunità zingare*, Liguori Editore, Napoli, 1995, pp. 315-341
- STRAWSON G., *Against Narrativity*, in "Ratio", XVII, n. 4, 2004, pp. 428-452
- SULIS G., *La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni*, in "La grotta della vipera", a. XX, n. 66/67, 1994, pp. 34-41
- ID., *Sergio Atzeni giallista*, in "La grotta della vipera", a. XXVII, n. 94, 2001,

pp. 9-17

ID., *Lingua, cultura, identità: riflessioni sulla lingua di Sergio Atzeni*, in BRUGNOLO F., ORIOLES V. (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. Plurilinguismo e letteratura*, Il Calamo, Roma, 2002, vol. II, pp. 553-570

ID., *Ma Cagliari è Sardegna? Appunti sulla presenza di Cagliari nella narrativa sarda contemporanea*, in MARCATO G., (a cura di), *L'Italia dei dialetti*, Unipress, Padova, 2008, pp. 449-457

ID., *Dalla resistenza anticoloniale alla condizione postcoloniale. La Sardegna di Sergio Atzeni*, in CONTARINI G., MARRAS M., PIAS G. (cura di), *Identità sarda del XXI secolo. Tra globale, locale e postcoloniale*, Il Maestrale, Nuoro, 2013, pp. 77-95

TAGLIAGAMBE S., *Le radici e le ali dell'identità. L'io come sistema organizzativo*, in "Pluriverso", a. II, n. 3, novembre 1997

TANDA N., *Dal mito dell'isola, all'isola del mito. Deledda e dintorni*, Bulzoni, Roma, 1992

TELLINI G., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano, 1998

TESI, R., *Un'immensa molteplicità di lingue e stili. Studi sulla fine dell'italiano letterario della tradizione*, Firenze, Cesati, 2009

TESIO G., *Le parole sono note di un ballo*, in "La grotta della vipera", a. XXII, n. 78, 1997, pp. 63-65

TRILLO C., *Territori del turismo. Tra utopia e atopia*, Alinea Editrice, Firenze, 2003

TULLIO-ALTAN C., *Soggetto, simbolo e valore*, Feltrinelli, Milano, 1992

ID., *Ethnos e Civiltà. Identità etniche e valori democratici*, Feltrinelli, Milano, 1995

ID., *La coscienza civile degli italiani. Valori e disvalori nella storia nazionale*, Gaspari Editore, Udine, 1997

ID., MASSENZIO M., *Religioni, simboli, società: sul fondamento umano dell'esperienza religiosa*, Feltrinelli, Milano, 1998

- URBAN M. B., *Il paesaggio urbano come metafora della sardità: un confronto fra cinema e letteratura contemporanea* in SALVADORI LONERGAN C. (a cura di), *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiana*, Franco Cesati, Firenze 2012
- WAGNER B., *Sergio Atzeni. Zur Poetik des Postkolonialen*, in ADOBATI C., ALDOURI-LAUBER M., HAGER M., HOSCH R. (a cura di), *Wenn Ränder Mitte werden. Zivilisation, Literatur und Sprache im interkulturellen Kontext*. (Festschrift für F. Peter Kirsch zum 60. Geburtstag), WUV, Wien, 2001, pp. 461-471
- ID., *Sardinien, Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme*, Francke Verlag, Tübingen, 2008
- WAGNER M. L., *La lingua sarda. Storia, spirito e forma*, (a cura di) G. PAULIS, Illisso, Nuoro, 1997 (ed. or. 1950)
- WEBER. M., *Il metodo delle scienze storico sociali*, Einaudi, Torino, 1958 (ed. or. 1922)
- WEINREICH U., *Lingue in contatto*, Bollati Boringhieri, Torino, 1974 (ed. or. 1953)
- WHITE H., *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1973

Altre opere citate

- BOSCOLO A., *I viaggiatori dell'Ottocento in Sardegna*, Fossataro, Cagliari, 1973
- BOTTIGLIONI G., *Leggende e tradizioni di Sardegna (testi dialettali in grafia fonetica)*, Illisso, Nuoro, 2003 (ed. or. 1921)
- BROLI D., (a cura di) *Gioventù cannibale*, Einaudi, Torino, 1996

- CALVINO I., *Il barone rampante*, Einaudi, Torino, 1957
- CHAIMOISEAU P., *Texaco*, Einaudi, Torino, 1994 (ed. or. 1992)
- DESSÌ G., *Paese d'ombre*, Mondadori, Milano, 1998 (ed. or. 1972)
- FOIS M., *In Sardegna non c'è il mare. Viaggio nello specifico barbaricino*, Laterza, Bari, 2008
- GARZIA R., *Muttettus cagliaritani*, Edes, Cagliari, 1977 (ed. or. 1917)
- LAWRENCE D. H., *Mare e Sardegna*, Ilisso, Nuoro, 2000 (ed. or. 1921)
- LEOPARDI G., *Canti*, Garzanti, Milano, 2007, (ed. or. 1835)
- MAGGIANI M., *Il coraggio del pettirosso*, Feltrinelli, Milano, 1995
- MURGIA M., *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede*, Einaudi, Torino, 2011
- RUBATTU A., *Odissea. Poema omerico in ottava rima sarda-logudoresa*, Cagliari 3T, 1979
- SORIGA F., *Sardinia Blues*, Bompiani, Milano, 2009 (ed. or. 2008)
- ID., *Nuraghe Beach. La Sardegna che non visiterete mai*, Laterza, Roma-Bari, 2011
- SPANO G., *Canzoni popolari di Sardegna*, (a cura di) S. TOLA, vol. III, Ilisso, Nuoro, 1999
- VITTORINI E., *Sardegna come un'infanzia*, Mondadori, Milano, 1952
- WAGNER M. L., *Immagini di viaggio dalla Sardegna*, (a cura di) G. PAULIS, Ilisso, Nuoro, 2001, (ed. or 1907-1914)
- WALCOTT D., *Omeros*, Adelphi, Milano, 2003 (ed. or. 1990)